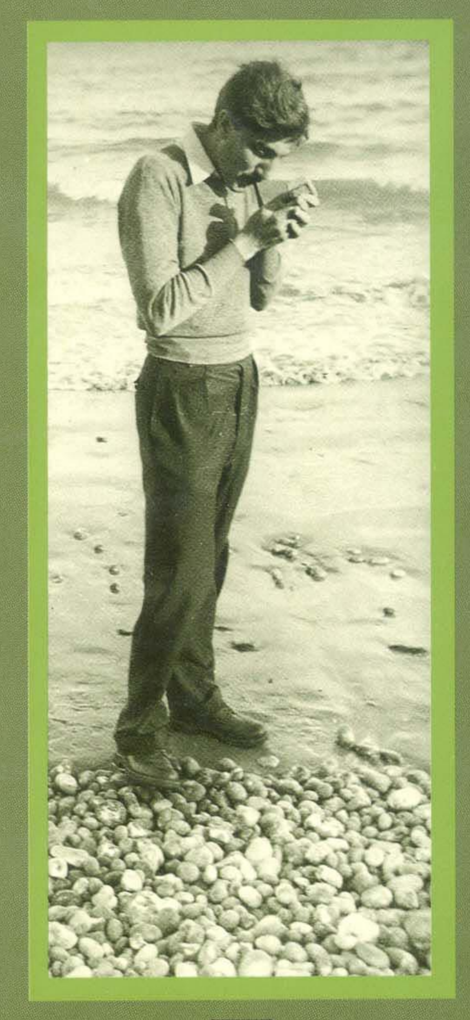
شارع طه وهامرسمث

بحث في جدلية العمارة

رفعة الجادرجي







شارع طه وهارسمث

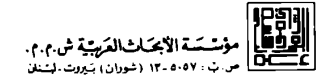



مكتبة
الفكر الجديد

شارع طه وهامرسمث

البحث عن جدلية العمارة

رفعة الجادرجي



مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.
ص.ب: ٥٠٥٧-١٣ (شوران) بيروت - لبنان



* رفعة الجادرجي : شارع طه وهامر سمث
* الطبعة الأولى ١٩٨٥

* الناشر: مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.
ص.ب: ٥٠٥٧ ـ ١٣ (شوران) بيروت ـ لبنان
هاتف : ٨١٠٠٥٥/٦ تلكس : ٢٠٦٣٩ دلتا ـ لبنان.



تحرير   عطا عبد الوهاب




مكتبة
الفكر الجديد

ولد رفعة كامل الجادرجي في بغداد ١٩٢٦. درس العمارة في لندن ٤٦ – ٥٢. مارس مهنة العمارة في العراق والأقطار العربية ٥٢ – ٧٨. شغل مناصب مهنية وادارية في الحكومة العراقية وفي فترات متعددة منها رئيس شعبة الهندسة في مديرية الأوقاف العامة ٥٤ – ٥٦. مدير عام الهيئة الفنية الخاصة (الاسكان) وزارة الاعمار ٥٨ – ٥٩. رئيس هيئة التخطيط في وزارة الاسكان ٦٢ – ٦٣. مستشار امانة العاصمة ٨٠ – ٨٢. التحق بجامعة هارفرد عام ٨٢ لاجراء البحوث في التنظير المعماري. يشكل التصوير الفوتوغرافي هواية أساسية يمارسها بين الحين والآخر. حيث أجرى مسحًا فوتوغرافيًا للعمارة والتطور الاجتماعي في العراق وبعض الأقطار العربية. له العديد من الدراسات عن الفن المعماري نشرت في مجلات عربية وأجنبية.

مؤلفاته:

- صورة أب: الحياة اليومية في دار السياسي كامل الجادرجي.
  (النص عربي) ٨٥.
- مفاهيم ومؤثرات: نحو عمارة دولية متأقلمة.
  (النص انكليزي) ٨٥.
- عمارة رفعة الجادرجي: مجموعة ١٢ لوحة اجية، طبعة محدودة بـ ١٠٠ نسخة.
  (النص انكليزي) ٨٤.



الشكـر

ان الشروع بتهيئة هذا العمل وبالصيغة التي جاء بها لم يكن ليتم لولا ذلك الوئام والتوافق في العمل بيني وبين عطا عبد الوهاب. والذي على أساسه قام بتحرير هذا المؤلف. فله مني الشكر الأول.

- وقد اسهم في اعداد الصيغة النهائية للعمل كل من عبد الرزاق البارح ومحمد باقر علوان. كما اسهمتا أيضًا في تنظيم الكتاب مريكا بابا ونعم خالد الهاشمي.

- صمم الكتاب: جودي رتشلاند
خط العنوان: محمد سعيد الصكار
صمم الغلاف: ضياء العزاوي
التنفيذ الفني: هاشم سمرجي

- وأخيرًا اقدم لبلقيس زوجتي شكر الزمالة المتواصل في جميع مراحل الكتاب. وأخص بالذات فترة التحرير والواقعة بين ٢/٢٤ إلى ٨٠/٤/٩.



الإهـــداء إلى:

بسـيـم غيـدة هنـد	أولاد أمينة الجادرجي
ريـم هلا	أولاد باسل الجادرجي
سـليمـان كامـل مَـي	أولاد نصير الجادرجي
ردينـة عمـران	أولاد يقظان الجادرجي
زيـد عبـد الله ليـنا	أولاد قحطان عبد الله عوني




مكتبة
الفكر الجديد

المحتويـــات




مكتبة
الفكر الجديد

استهلال

في ضحى أحد الأيام وأنا بسيارتي في باب الشرقي متجهًا بها إلى وسط بغداد توقف السير، فإذا بأحد المعارف، نزار النقيب، يتوقف في نفس صف السير الذي كنت فيه وسمعته يناديني من سيارته،

– قائلاً: هل سمعت؟

– قلت: ماذا؟

– قال: قحطان.

– قلت: ماذا؟

– قال: قحطان عوني مات.

قلت لا، وكررتها في نفسي وأنا اتجه نحو دار قحطان وأقول: لا، لا.

لم يكن قحطان عوني صديقًا لي فحسب لمدة تزيد على ثلاثين عامًا، بل انه عاصرني وعاصرته في تطوير أفكارنا، ثم صرنا سوية مهندسين معماريين وظل أحدنا يؤثر بالآخر فنتناقش ونتخاصم، حتى أضحى لكل منا دور في تطور الآخر، وبقينا صديقين متزاملين



طوال تلك السنوات. قلت في نفسي، بعد سماعي النبأ بموته المفاجيء، ان لابد من كتابة سيرة التطور الفكري للحركة المعمارية في العراق. تلك الحركة التي لم نعاصرها نحن الاثنين فحسب، بل كان لنا نصيب في خلقها وتطويرها. والذي اكتبه الآن ما هو إلا حكاية ظهور نواة فكرية ورواية بعض النبذ لتطلعات تجمعت بمرور الزمن – ممارسة وتجربة وخبرة – حتى باتت اشبه شيء بمدرسة لها قواعدها وتأثيراتها في داخل العراق وخارجه.

غير أن الذي اكتبه ليس تاريخًا لهذه الحركة أو المدرسة، بل هو محاولة لتدوين سيرة معمارية كما ادركتها شخصيًا مع خلفياتها التي عايشتها بنفسي.

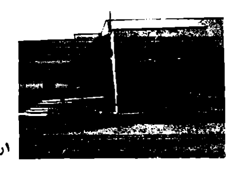
لم تكن العمارة لنا مهنة فحسب، بل كانت اسلوب معيشة، وبوسعي القول اننا عشناها عيشة ملء، لذا فان كتابة السيرة هذه هي عرض ذكريات عن فكرة، ذكريات عن خلق الفكرة ونموها وتطورها حتى بدت فلسفة لنا تهيمن علينا، نضيف اليها ونقتبس منها ونستشهد بها، وتارة نسيء إليها وأخرى تسيء هي إلينا.

وانه إذا قيل لي: ما هي أهمية هذه الفلسفة، أو كيف اقيمها؟ أقول: عندما يتم تأهيل العراق، ليتمكن من انتاج عمارة عراقية متقدمة، فربما ستكون العمارة التي نتناولها، نفسها إحدى تلك المقومات، أو بعض المعطيات لذلك الانتاج في المستقبل.

كذلك أقول أن عسر ظروف العمل لا يمكن أن تقبل ذريعة لتبرير انتاج باهت، إذ ما على المرء إلا أن يستمر في الاضافة، أكثر فأكثر، حتى تخمد مكنته الذاتية.

رفعة الجادرجي
أبو غريب ١٩٨٠




١ر٧

في شارع طه ١٩٣٧ – ١٩٤٦

قد يبدو ما سأكتبه في هذه الفقرات الافتتاحية أشبه بالتكرار لما رويته في «صورة أب»، وهو ليس كذلك. إذ سيكون لهذه الخلفية التي اضعها هنا تأثير كبير على تطوري الذهني وفي العمارة بالذات، كما سيظهر ذلك بالتدريج.

في منتصف الستينات كنت اجالس والدي كامل الجادرجي، فنتحدث عن تطور العمارة في العراق. كانت طاولة كتابته مصبوغة بلون الخاكي المخضوضر من الدهن اللماع، وقد اكملت في صيف ١٩٣٩، ولم تكن طاولة مستطيلة ذات شكل تقليدي. إذ إحدى جوانبها يقف موازيًا للجدار ويتطابق معه، وتمتد الطاولة من هذا الجدار إلى جانبها الآخر بزاوية قائمة عليه، فتنعكف بنصف دائرة وتلتف حول مقعد الجلوس وتقف في نهاية الجانب الآخر بضلع ذي زاوية قائمة ومواز إلى الطاولة ككل. وذلك لتسهيل الحركة من موقع الكرسي الخلفي إلى مختلف مواقع الجلوس في غرفة المكتبة. وقد صممت أبعاد الطاولة وأحجامها بتخطيط مسبق يأخذ بنظر الاعتبار الوظائف المخصصة للاستعمال مثل خزن القرطاسية بمختلف أنواعها

١ر٧
دار كامل الجادرجي، منظر من الشمال الشرقي، شيد في ١٩٣٦.



وأشكالها وكمياتها وأحجامها. ولم تكن قرطاسية تلك الطاولة هي مما يوجد عادة على مكاتب الناس. كانت متعددة ومتنوعة. المحايات من أربعة أنواع على الأقل. الصمغ من كثافات مختلفة ولأغراض مختلفة. الحبر لا تقل ألوانه عن عشرة. وأدوات كثيرة غيرها من المقاصيص وريش الأقلام والمساطر، التي تزدحم على سطح الطاولة، بحيث يتساقط بعضها على الأرض أحيانًا.

كنت أقول في أحاديثنا تلك انه لابد، في هذه المرحلة على الأقل، من وضع بعض المعايير لعمارة عراقية تتميز باحتوائها لقواعد التقنية الحديثة ولقواعد الجمالية المعاصرة، كما تتميز باستنادها إلى أساس من التراث العراقي العربي وكنت أقول أيضًا ان الأمر لشاق حقًا. فبالاضافة إلى كون المهمة معقدة بحد ذاتها، فإن ما يزيد في تعقيدها وجود تلك الثغرة في التاريخ الحضاري المعماري في العراق وسائر بلدان الأمة العربية. وان خطواتنا بطيئة بسبب قلة العاملين في هذا الميدان وهم على قلتهم لا تربطهم مؤسسات لجمع ونشر الأبحاث والاجتهادات والابداعات. كذلك كنت أقول بأنني متأثر في هذا الصدد بالعمارة العراقية أكثر من تأثري بعمارة البلاد العربية الأخرى، وكنت أذكر، للتأكيد، أن خلفية العاملين في هذا المضمار لها أهمية خاصة، لذلك نجد بعض المعماريين حتى من ذوي الخبرة الدولية والكفاءة العالية غير قادرين على ايفاء الموضوع حقه بل انهم جاؤوا بأشكال أو طرز زائفة تدل على فقر في المعرفة للخلفية المحلية. كنت أضرب مثلاً على ذلك بأعمال المعمار الأمريكي ستون الذي صمم فندق فينيسيا في بيروت ودار السفارة الأمريكية في دلهي الجديدة، وكذلك بأعمال مؤسسة سوم كفندق هلتن في اسطنبول. كنت أذكر هذه النماذج باعتبارها قد قيمت في المحيط المعماري العالمي كنماذج متميزة استطاعت الحفاظ على بعض سمات العمارة المحلية.

كنت استطرد وأقول انه حتى الطفولة لها أثر في التكوين الابداعي لدى المعمار وأذكر انني شخصيًا متأثر حتى بالدار التي سكناها في الحيدرخانة، خاصة بعض عناصرها المتميزة كأعمال الخشب في الدوار الذي يكلل الأعمدة المسندة للطارمات. عندها انتبه الوالد وقال لي [illegible] هذا غير ممكن لأن عمرك آنئذ لم يكن يزيد على خمس سنوات وهو لا يساعد الحافظة [illegible] عندئذ سحبت ورقة من طاولته ورسمت عليها مخطط الدار. فاستغرب.

[illegible] ١٩٢٠ [illegible] دار سكن على قطعة أرض شمال بغداد (شارع طه) فكلف [illegible] تصميمه. قدم المهندس التصميم الأول فأجرى عليه [illegible] وكان الوالد في هذه الأثناء قد خصص لنفسه [illegible] تحتوي على مختلف أنواع القرطاسية مثل [illegible] المثلثات والمساطر والفراجيل الخ. [illegible] كما كان يلتقي بالفنيين [illegible] مهنته. وكان قد [illegible] في ذلك

بدري قدح، من مواليد حلب في سوريا، هرب من مدينة حلب على أثر فشل حركة عسكرية ضد الحكم الفرنسي كان قد أسهم فيها، فقصد باريس ودرس العمارة في البوزار، فعاد إلى العراق واستوطنه في اوائل ٣٠ ت، ثم هرب من العراق مرة أخرى أثناء حركة رشيد عالي الكيلاني واصيب بجرح على الحدود العراقية السورية فقصد ألمانيا للتداوي ومن ثم توفي بعد ذلك، كان له تأثير مهم في تطوّر البناء والعمارة في العراق عند التحاقه بمديرية الأشغال العامة في بغداد. له دور عديدة في بغداد أهمّها دار الجادرجي ومحمد حديد وعبد المجيد القصاب.



الثوابت والخواتم.

انجز البناء وانتقلت العائلة إلى الدار الجديدة في صيف ١٩٣٧ والدار بشكلها العام تحتوي على عناصر ومعالم متأثرة بمدرسة ال بوزار التي ظهرت في فرنسا في منتصف الثلاثينات، وقد ميّز هذا بحد ذاته الدار عن الدور الأخرى التي كانت تشيد في بغداد. على انه عند النظر إلى التفاصيل نجد أنها متأثرة كذلك بمدرستي الباوهاوس الـ فركبوند الالمانيتين بما في ذلك التأثيث ومنظومات الخدمات المختلفة بحيث استطاع الوالد التوفيق بين المدارس الحديثة المختلفة بصورة متجانسة. وقد ظهر ذلك على الكثير من المفردات كسرير نومه مثلا كما ظهر في تصميم الحديقة وأثاثها أيضًا.



٩،١



٩،٢

٩،١
الحديقة في دار الجادرجي، الصورة ١٩٣٨.

٩،٢
دار كامل الجادرجي، منظر من الجنوب الشرقي، الصورة ١٩٣٨.

خلال تلك الفترة انتقل إلى جوارنا المهندس المعماري أحمد مختار ابراهيم. كان من خريجي انكلترا، ومتأثرًا بالعادات الحياتية الانكليزية كثيرًا.



٩،٣

٩،٤

٩،٣
احمد مختار ابراهيم، الصورة في ٦٠ ت.

٩،٤
طاولة الكتابة ورفوف المكتبة في دار الجادرجي، الصورة ١٩٣٩.

وهو طويل القامة، جم الأدب، قليل الكلام، فإذا تكلم فصوته هادىء وخافت. مظهره مرتب ونظيف على الدوام، قليل العمل، وهمّه الأول راحته الشخصية ولباسه واصول اجتماعاته ومراسيم طعامه ذات الطابع الغربي. وكان المركز الوظيفي بالنسبة لأحمد مختار من الأهمية بمكان كبير لما له من علاقة وثيقة بتشريفات الدولة التي كان يعيرها التفاتًا غير قليل. وبما انه كان موظفًا في دائرة الأشغال العامة التابعة لوزارة الاقتصاد التي شغلها والدي عام ١٩٣٦ — ١٩٣٧ فقد لقي منه دعمًا هناك باعتباره أول معمار عراقي حديث، الأمر الذي وثّق الصلة بين الاثنين.

وقد قام أحمد مختار بتصميم غرفة صغيرة للجلوس متبعًا نفس الأسلوب المتطور الذي روعي في تصميم طاولة الكتابة وغرفة النوم. ولا أدري من تأثر بمن، لكن هناك تزامنًا بين التصميم والانتاج. لذا جاءت النتيجة متجانسة بالنسبة لجميع مرافق الدار. ومن المؤكد أن أحمد مختار هو الذي صمم رفوف الكتب والموقد في غرفة المكتبة وجميع أثاث غرفة جلوس الوالد، والموقد في غرفة استقبال الوالدة.

كان لوالدي جناحه الخاص به. ويفصل هذا الجناح عن الدار ممر قصير وضيق وقد روعي فيه أن تكون باب الممر مزدوجة لمنع تسرب الصوت من الدار إلى الجناح أو بالعكس. كانت الحياة في هذا القسم الآخر من الدار ملأى بالفعاليات. ومستمرة على مدار السنة، فهي إما تخص طقوسًا دينية، كصيام رمضان أو الأحتفال بالأعياد، أو تخص طقوسًا تقليدية كاحياء ليلة المحية، أو تخص الزيارات الاسبوعية للنساء، أو التحضيرات الموسمية للمؤونة المنزلية. لذا كانت الدار تعج بالنسوة من صديقات ومستخدمات وهن في هرج ومرج لاعداد المربيات والحلويات أو لتيبيس المخضرات أو لصنع معجون الطماطة أو عمل المتبلات. كما كانت تطلق الألعاب النارية في ليالي المحية. فضلاً عن وجود مشتمل خلف الدار يضم الماشية والطيور وكذلك التنور لخبز الأرغفة اليومية أو الأنواع الأخرى كخبز العروك مثلاً.

لذلك فان الدار كانت تضم عالمين متناقضين ومتعايشين معًا. فهناك من جهة هذا العالم التقليدي الذي وصفت جوّه باختصار، وهناك من جهة أخرى الجناح الآخر الذي يشتمل على العالم العلماني، العالم الذي يبرز فيه مناخ المفاهيم العلمانية من تطور وجدلية ومادية ونسبية، وهو عالم قائم بذاته لا يفصله عن العالم التقليدي الآخر سوى ذلك الممر الضيق ذي الباب المزدوج. على انه كان لكل فرد في العائلة حق الاختيار بين العالمين، بين الاعتقاد السماوي وممارسة الطقوس وبين النظرة المادية الانثروبولوجية. والطرف العلماني يحترم ممارسات الطرف الآخر بل ويسهم فيها تارة لمحض المتعة وتارة للتعبير عن رأي مكنون مفاده أن لكل منا مفهومه في الحياة وله حق الخيار. كما كان الطرف المؤمن ينظر إلى الطرف العلماني بأنه صاحب الامتياز وله الحق بعدم الالتزام. وهكذا كانت تتعايش عقليتان متناقضتان بانسجام كلي ووئام تام.

في صباح قارص البرد من شتاء سنة ١٩٤١ كنت في انتظار باص كلية بغداد. وكنا قد اعتدنا أنا وقحطان عوني أن نلتقي لبضع دقائق قبل أن يصل الباص ويذهب كل منا إلى مدرسته. جاءني قحطان مسرعًا ذلك الصباح وانبأني بحماس قائلاً: ان رفائيل (ويعني رسّام عصر النهضة) هو ليس احسن رسام في العالم. واستطرد يقول: أتعلم بأننا لا نعلم ماذا يحدث في العالم؟ هناك رسامون معاصرون أحسن من رفائيل، فالفن ليس للماضي فقط. فسألته: من قال لك هذا؟ ومن هم الذين أحسن من رفائيل؟ وما هذا الكلام الغريب؟ قال: رسام معاصر فرنسي اسمه بيكاسو، وهذا ما قاله جواد إلى صالح (أي جواد سليم إلى صالح عوني خال قحطان).

صالح عوني، ضابط في الجيش العراقي، له هواية في فن الرسم والفنون عامة، كان يعمل في محيط زمرة فائق حسن وجواد سليم وعطا صبري وغيرهم، كان له تأثير مباشر على ميل قحطان نحو الفنون وتوجيهه في هذا المجال.



وبما أن مصدر الخبر هو جواد فإننا قبلناه دون نقاش، وتوسعنا في الحديث في اليوم نفسه وفي أيام تالية وشعرنا بضرورة متابعة التطورات الحديثة في فن الرسم وضرورة التفتيش عن المعاصرين.

وقد حدث أن سكن شارع طه في تلك الآونة، والشوارع المجاورة، عدد من الشباب المتعلم والمتطلع إلى الحضارة الأوروبية وخاصة الحركات الفنية فيها والمتطلع كذلك إلى الحركة التقدمية العالمية. وقد كوّن هؤلاء جوًا فنيًا، فكنا أنا وقحطان نتجول فيه معًا أو على انفراد. زرنا مثلاً عبد الملك نوري، القصاص اليساري المعروف، فحدثنا عن ترجمته لرواية الأم لـ مكسيم غوركي، كما نصحنا بشأن الموسيقى بالانتقال من مرحلتنا التي كنا فيها نستمع لـ رمزكي كورساكوف إلى مرحلة أخرى من السماع الجدي حسب تعبيره، مرحلة جايكوفسكي. كنت أزور أيضاً جارنا نجدة فتحي صفوة باستمرار، فكان يرشدني إلى الأدب العربي.

نجدة فتحي صفوة. منذ صباه تعرّف على الأدب العربي عن طريق تلمذته للشيخ علي الطنطاوي - السوري الجنسية - ومن ثمّ تابع دراسة اللغة العربية بنفسه وأكمل دراسة الحقوق في بغداد. وبعد تخرّجه انتمى إلى السلك الخارجي للحكومة العراقية وخدم فيه لمدة ٢٥ سنة. استقال من الوظيفة في سنة ١٩٦٧ وتفرّغ للكتابة، هوايته منذ صباه. واهتمّ بالدراسات السياسية والتاريخية. وخاصّة ما يتعلّق بتاريخ العراق الحديث وقضية فلسطين. له بحوث ومقالات منشورة في مختلف الصحف العربية ومؤلفات عديدة من أهمّها: «العراق في مذكّرات الدبلوماسيين الأجانب»، «حكايات دبلوماسية»، «بيروبيجان: التجربة السوفيتيّة لإنشاء وطن قومي يهودي»، «وزارة الخارجية الاسرائيلية وكيف تعمل»، «خواطر وأحاديث في التاريخ»، «العرب في الاتحاد السوفيتي» .. الخ. إلى جانب موسوعة ضخمة بعنوان «العراق في الوثائق البريطانية».

كنا نزور كذلك صالح عوني الذي كان يروي لنا أخبار جواد وفائق حسن ويحدثنا خاصة عن تأثير اثنين من الفنانين البولونيين من الجنود، هما ياريما وماتوشك، عليهما وعلى الآخرين من الفنانين العراقيين. وقد كان لأمثال هؤلاء البولونيين تأثير ليس فقط على النظرة الفنية والتقنية لأساليب الرسم بل كان لهم كذلك تأثير جذري في النظرة للحياة ذاتها وللعلاقات الاجتماعية أيضًا. وقد لعب تحرر جواد وفائق وغيرهما من بعض التقاليد القديمة دورًا في هذا المجال. ونتيجة كل هذا أخذ الفن في العراق يتطلع إلى الانطباعية ثم إلى التنقيطية بدلاً من الاعتماد الكلي على الدراسة الاكاديمية. وبعد رحيل أولئك الفنانين البولونيين، وربما تزامن مع وجودهم في بغداد لبعض الوقت، جاء إلى المدينة، العسكري البريطاني كنث وود، فاضاف بدوره إلى التأثير عليهم، بقبول حياة جديدة، متأثرة به باعتباره بوهيميًا، إذ أن التطور الجذري في أساليب الرسم كان قد أحدثه البولونيون من قبله، وإن كان هو قد ساهم أيضًا في دفع النظرة الجديدة نحو المواضيع الفنية. كان قحطان عوني من الذين تأثروا مباشرة باسلوب رسم كنث وود.

وبالاضافة إلى البولونيين وإلى كنث وود كان يقيم في بغداد أجانب آخرون أثروا بصورة غير مباشرة في الحركة الفنية، ومنهم استاذ الموسيقى الفرنسي مسيو جميل، وغيره من أفراد الجالية الدبلوماسية.

كل هذه التأثيرات كان يصاحبها خط موازٍ لها يتمثل بعمل جواد سليم في المتحف العراقي. وبنوع من التناغم بين الخطين بل والتطاحن الدفين بينهما تبلور شيء جديد. كان التطلع نحو الحضارة الغربية بما تنطوي عليه من تكنولوجيا معاصرة في الرسم من جهة، والتعرف على الحضارة العراقية المندثرة من جهة أخرى والتي يكشف عنها النحت السومري والبابلي والآشوري، هذان القطبان المتجاذبان أديا إلى نشوء ما يشبه القفزة إلى النظرة الفنية لدى



الفنان العراقي. ولعل هذه القفزة قد حصلت عند جواد بالذات قبل غيره. فلقد ذهب جواد في ذلك الزمن المترمت إلى المبغى العام ورسم هناك القواد والعاهرة، كما رسم مرضى الملاريا. كان تأثير ذلك علينا وعلى اصدقائنا الجدد مثل نزار سليم تأثيرًا كبيرًا يكاد يشبه الانفجار في الانفتاح على الجديد وعلى المجهول معًا.

في هذه الأثناء كان استماعنا للموسيقى يتطور أيضًا إذ كان صالح عوني ينصحنا بضرورة الاستماع إلى بيتهوفن. ولما زرت فيصل صبيح نشأت قال لي أن من الضروري أن يحفظ المرء على الغيب قطعة واحدة على الأقل لبيتهوفن. فذهبت إلى السوق واشتريت علبة ابر معدنية تحتوي على مئة ابرة وتصلح الواحدة منها لإدارة عشرة أوجه من الاسطوانات، واستهلكتها جميعًا خلال أسابيع قليلة في الاستماع فقط إلى السنفونية الخامسة لبيتهوفن فحفظتها عن ظهر قلب.

وذات يوم، وكنت مع نزار سليم في دارهم بالصابونجية إذ مرّ بنا جواد وقال عرضًا وهو يمضي في سبيله: اما زلتم تسمعون جايكوفسكي؟ اسمعوا سترافنسكي. فأخبرت قحطان. وباشرنا ليس فقط في تتبع الموسيقى الروسية بل والباليه الروسية أيضًا، وكذلك مسرحيات كوكتو وعلاقتها بالحركة الفنية.

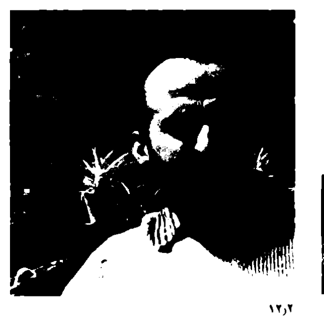
عبد الله احسان كامل، مهندس معماري ومخطط مدن. درس العمارة في انكلترا والتخطيط في امريكا، مؤسس مكتب الاستشاري العراقي. استاذ في كلية الهندسة. عضو مجلس أمانة العاصمة – بغداد.

كان رائدنا الأول هو جواد سليم. فإذا قال قولاً رددناه وحللناه وأصبح قوله عندنا كالكلام المأثور. في تلك الاثناء وصل إلى بغداد مهندس معماري اسمه عبدالله احسان كامل، وهو شاب انضم إلى حاشية الفنانين.



١٢،١

قحطان عبدالله عوني. الصورة في ٦٠ ت.



١٢،٢

جواد سليم. فلورنسا. الصورة في أوائل ٦٠ ت.

مكنا نتساءل عنه، من هو؟ وما هي مقدرته؟ فقال نزار سليم: انه جيد. إذ قال جواد [illegible] أن عبدالله خريج انكلترا، شرّيب، وعناده [illegible] و[illegible] فانه جيد. وقد ضحكنا [illegible]، ولكننا في عين الوقت أدخلنا نحن [illegible] في قائمتنا باعتباره [illegible]



وبعد اكمالنا الدراسة المتوسطة أخذنا أنا وقحطان نتهيأ للناحية المهنية في مستقبلنا. قررت أنا دراسة الكهرباء في كلية روبرت باسطنبول.

وقرر قحطان دراسة علم الأحياء. وعند تهيئي للامتحان اللازم قال لي والدي هناك شاب يترجم للأهالي وافق على اعطائي دروسًا في الانكليزية فالتقيته وهو نسيم يوسف داود. وبعد بضعة لقاءات معه وجد عندي رغبة في تعلم اللغة تفوق مجرد معرفة المنهاج المدرسي. فاقترح عليّ أن نباشر بقراءة كتاب ادبي مع تسجيل كل كلمة لا اعرفها ثم احفظها. وجاءني برواية «الأيام الأخيرة ل بومبي» للورد ليتن فقرأتها وحفظت أكثر من ثمانمئة كلمة خلال ستة أسابيع. وصار نسيم معلمي وصديقي. ونتيجة لانسجامي معه أثر في احداث تغيير كلي في اسلوب تفكيري. إذ عزلت نفسي وكرست وقتي للقراءة والموسيقى. قال لي نسيم مرة ان لي قابليات فنية وان دراسة الكهرباء لا تتفق معي. وبعد مناقشة قصيرة قال: ماذا تقول بالعمارة؟ وفي نفس اليوم قررت أن ادرسها. وابلغت قحطان بقراري عصرًا. فجاءني ليلاً يعلمني بانه قرر كذلك دراسة العمارة.

نسيم يوسف داود. من مواليد ١٩٢٧ بغداد. أكمل الدراسة الثانوية في بغداد في ١٩٤٤. ومن ثم تخصص في الأدب الانكليزي في جامعة اكسفرد. انكلترا. وبعد التخرج أسس الشركة العربية للترجمة والنشر والاعلان بلندن، له ترجمات عديدة من العربية إلى الانكليزية أهمها: القرآن، مختارات من ألف ليلة وليلة، أسهم في تحرير ترجمة مقدمة ابن خلدون إلى اللغة الانكليزية.

بعد أن قررنا دراسة العمارة أصبح السؤال ماذا بعد ذلك؟ وما العمل؟

هنا قام صالح عوني بمعاونتنا، فضرب لنا موعدًا مع معماري عاد قريبًا إلى بغداد وهو عبدالله احسان كامل الشرّيب ذو اللحية والجيد تبعًا لذلك. فذهبنا أنا وقحطان في الموعد المقرر إلى داره في الأعظمية وجلسنا في الغرفة الزجاجية في الحديقة، وبعد انتظار مشوب بالترقب لبضع دقائق جاء عبدالله وكنا نحس بالرهبة مسبقًا. وابتدأ حديثه معنا بقوله: علمت انكم ترغبون أن تصبحوا مهندسين معماريين، فمن الذي دلكم على هذه الشغلة؟ العمارة، أولاً، تقرأ ولا تدرس لأنها فن أكثر من كونها علمًا، هكذا يقال عنها في انكلترا، ويتطلب الأمر دراسة تاريخ العمارة الرومانية والاغريقية، فهل انتم مستعدون لذلك؟ قلنا نعم، واظهرنا استعدادنا لهذا مؤكدين رغبتنا، فاستطرد مستفسرًا: هل تسمعون الموسيقى لأن هذا مهم؟ فأردنا أن نتظاهر بالمعرفة في هذا الحقل وانبرى قحطان يقول نعم نسمع سترافنسكي وديبوسي وآخرين. فقال وهل سمعتم ديفور جاك؟ كان الجواب الخجول طبعًا هو «لا» إذ لم نكن قد سمعنا بالاسم أصلاً. عندها سألنا عبدالله: هل عندكم موعد آخر؟ فنظرنا أنا وقحطان أحدنا للآخر فلم نكن قد تعودنا قبل ذلك على ترتيب اوقاتنا وفق مواعيد محددة.

قلنا: لا. قال: إذن تعالوا معي.

وهكذا أخذنا عبدالله معه إلى بغداد. وعبدالله خافت الصوت، قليل الكلام، ويبدو حين يتكلم وكأنه يخلع الكلمات من اعماقه القصوى خلعًا. صريح إلى حد الخشونة ويستعمل تعابير محددة جدًا، ويكررها، لكن المرء يشعر منذ الوهلة الأولى ان الرجل يضمر الخير لجميع الناس، فإذا بالتعابير التي تبدو في الدقائق الأولى قاسية قد كشفت عن نفسها بعد حين



وتبلورت باخلاص صادق أصيل.

كان عبدالله في ذلك المساء يرتدي قميصًا بلون هو مزيج من البني الغامق والأحمر، مع رباط أبيض. ولم يكن هذا مألوفًا لنا. فتهامسنا أنا وقحطان حول هذا الانسجام الرائع في الألوان وقلنا هكذا يجب أن يكون المعمار. وأخذنا عبدالله إلى مقهى في جنوب بغداد مجاور لمقهى البرازيلية. وكنا قد سمعنا بالمقهى الجديدة لكننا لم نكن قد ارتدناها سابقًا، وهي عبارة عن قاعة كبيرة عالية السقف مع أعمدة ضخمة. وقد تم تزيينها خصيصًا من مجموعة من المعماريين مثل مدحت علي مظلوم وعبدالله نفسه، ومن بعض الفنانين أيضًا كجواد سليم الذي قام برسم جدارية خلف البار. دخلنا فكان الجو بالنسبة لنا سحرًا خالصًا. فنحن مع المعمار عبدالله ذي اللحية، والمقهى مزين من معماريين، وكانت قمة المفاجأة التي غمرتنا بالنشوة مجيء مدحت بنفسه إلى مائدتنا وقد وضع على ساعده منديل الخدمة وقال لعبدالله: ماذا تشربون؟ شربنا نحن الشاي والحليب، وافتتنا بالمناخ السائد وبالحديث المعماري الجاري من حولنا، وكانت ساقية البار، وهي تقف خلف الكاونتر خليلة لمدحت وربما كانت فكرة افتتاح المقهى بالأساس ترمي لايجاد عمل لهذه الخليلة بالذات.

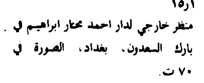
أخذنا بعد تلك المناسبة نلقى عبدالله باستمرار ووجدنا أنفسنا وكأننا أقرب إلى جو الجيل الأول من المعماريين، فأخذنا نراقب أحاديثهم وتصرفاتهم، ومنهم جعفر علاوي إضافة إلى مدحت نفسه. وأصبحت هذه المجموعة، وبينها من الفنانين جواد سليم، هي قدوتنا، نتلقف منها الكلام كأنه شيء غير قابل للمناقشة، مثل قول جواد: ان الرسم فن ولكن يجب أن تكون نظرتنا إليه عملية إذ لا توجد مشكلة فنية لا يمكن حلها إذا ما نظرنا إليها بطريقة علمية. كما نتلقف القرارات وكأنها أشياء حاسمة، مثل قول مدحت انه سينصرف عن ممارسة الرسم نهائيًا لأن الرسم يتطلب المزاولة الدائمة والجدية. كنا نردد مثل هذه الأقوال والتعابير ونحاول الاقتداء بمن تصدر عنه.

قرر قحطان دراسة العمارة على حسابه الخاص في أمريكا وسافر إليها. وحصل نسيم على بعثة للدراسة في انكلترا وسافر إليها. وبقيت أنا في بغداد بانتظار انجاز معاملات السفر، وقد تأخر سفري بعدهما مدة تقرب من السنة. فاتصلت في هذه الآونة بمدحت علي مظلوم فوافق على أن أعمل في مكتبه كرسام متدرب. كان مكتبه يقع في شارع المتنبي، وكان هو يسكن قريبًا من دارنا، فكنت انتظره عند بابنا صباحًا فيأتي ماشيًا، ونأخذ من هناك عربة إلى باب المعظم، ثم نأخذ زورقًا نهريًا نعبر به دجلة إلى علاوي الحلة حيث كان مدحت يشيد هناك سينما الارضروملي. ومن هناك نمضي، إما بالعربة أو على الأقدام، إلى شارع الملك فيصل حيث كان يشيد عمارة أخرى. ثم نذهب إلى المكتب. وخلال هذا التجوال كان يحدثني عن المفاهيم الحديثة للعمارة ويطلق ملاحظاته الحادة التي تتخللها النكتة البارعة الذكية عن هذه المواضيع سيتناول بالبحث عمارة مدرسة الـ باوهاوس والمعماريين اريك مندلسن وغروبيوس وكوربوزيه. كان مدحت يقول: ان العمارة الحديثة هي فن تلبية الوظائف. فـ مندلسن

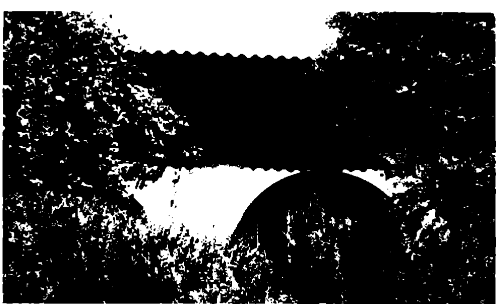


يصمم الدار بعد دراسة وتنظيم أثاث البيت ثم يحيط ذلك بجدران. وهكذا الأمر بالنسبة للسينما والمكاتب وما اشبه. واعارني مدحت الكتب فأخذت اقرأ واتتبع تاريخ العمارة الحديث والقديم، واتتبع كذلك الفن المعاصر في انكلترا للنحات هنري موور و بن نيكولسن وللرسامين جون بايبر وكراهام سذرلاند وغرانت وغيرهم. فعزلت نفسي عن المجتمع، بل وحتى عن الأقارب والأصدقاء، باستثناء بعض اللقاءات المتقطعة مع الجيل الثاني مثل نزار سليم وبلند الحيدري وخالد الرحال وجميل حمودي، مكرسًا وقتي بأسره للمطالعة في الحقل المعماري فضلاً عن الحقول الأخرى كالأدب والتاريخ والموسيقى والتأثيث إلى أن تمت اجراءات سفري إلى انكلترا.

كان جو الحلقات الذي كنت اتجول فيه يسوده التفاؤل، لما ظهر من بعض الاشارات الدالة على التقدم رغم وجود اشارات أخرى تشير إلى الانكسار. لقد أخذت العمارة والفن الحديث تظهران كالمولود الجديد هنا وهناك. أنشأ مثلاً المهندس أحمد مختار ابراهيم دارًا جديدة في بارك السعدون، وقد زرت يومًا أخاه الأصغر مصطفى الذي يسكن معه، وكان ذلك في يوم صيف شديد الحرارة وأشعة الشمس تنعكس بصورة حادة. فلما دخلت الدار شعرت كأنني أدخل قبوًا بارد الهواء، خافت الضياء، كانت الدار نظيفة ومرتبة، وتتناسق فيها الألوان والأثاث. ولم يدهشني المنظر العام الخارجي للدار فقط، بل أدهشني أيضًا الانسجام الداخلي في اسلوب توظيف علاقات الغرف والهدوء المريح المنسجم معه، حتى اننا أخذنا وبدون شعور نهمس ولا نتكلم إلا بصوت خافت. على أن تصميم الدار بدا لي غير خالٍ من التناقض، لوجود عناصر كثيرة تسربت إليه من مفاهيم أو روحية لا تخلو من الكلاسيكية في الأسلوب، قلت في نفسي عندئذ ان المستقبل سوف لا يعرف الحلول الوسط، وان العمارة الحديثة يجب ألا تشوبها المساومة.


١٥ر١

منظر خارجي لدار احمد مختار ابراهيم في بارك السعدون، بغداد، الصورة في ٧٠ ت.



١٥ر١

خالد الرحال، درس النحت في بغداد وروما، عمل في المتحف العراقي ومن ثم استاذًا في معهد الفنون الجميلة وأكاديمية الفن – جامعة بغداد. له أعمال نحتية وصورية تؤلف خطوات مهمة في تطوّر الفن العراقي المعاصر، من بين أعماله مؤخرًا نصب الجندي المجهول.

في تلك الآونة نفسها كان خالد الرحال يعمل مساعدًا لزوجة سيتن لويد في تنفيذ نصب النافورة التي اقيمت في الساحة المستحدثة أمام المدرسة المأمونية قرب وزارة الدفاع. كانت النافورة قطعة نحتية تتألف من مربع في القاعدة تقوم عليه أربعة ألواح حجرية، وقد نحتت باسلوب انطباعي مع بعض التجريد، وقد اعتبر اكمال هذا المنحوت ونصبه، في الوسط

الفني، بمثابة نصر آخر.

ثم حينما ارادت أمانة العاصمة (في عهد أمينها آنذاك حسام الدين جمعة) أن تهدم مدخل جامع مرجان لتعديل استقامة شارع الرشيد انبرت إلى ذلك جريدة الأهالي بمقالة احتجاجية فأوقف مشروع الهدم نتيجة لذلك.

كل هذه كانت أحداث تدعم التفاؤل وتقوي الشعور بضرورة العمل، فتدفع إلى الاسراع في الدراسة أو اكمالها للرجوع إلى البلاد والمساهمة في تغذية الحركات الجديدة. كان جواد ونسيم قد سافرا إلى انكلترا، وقحطان إلى أمريكا، وكنت أنا انتظر دوري للسفر. على أن تلك الأيام الملأى بالحركة والفرح لم تخل من الصدمات. فعند اكمال بناية مصلحة نقل الركاب في باب المعظم بموجب تصاميم أعدها جعفر علاوي، جرى تكليف جواد من قبل جعفر بنحت قطعة جدارية على البناء تمثل رمز النقل. كنا أنا ونزار سليم نرقب تطور العمل وجواد في أعلى البناء حيث يقف على اسكلة صغيرة وينحت الطابوق موقعياً وترابه ينث ويتساقط عليه. كان يساعده خالد الرحال الذي كان يروي لنا مبادىء التصميم ومنبع الايحاء وقد جاء من العربة الآشورية وكذلك من الجسد والعضلات الآشورية. وكان هذا العمل يمثل الالتحام المنشود بين الفن الحديث والنحت العراقي القديم.

وخالد يؤكد لنا في حكايته، وهو وجواد يعملان كلاهما في المتحف العراقي آنذاك، انه يرى حتى في وجه الاعرابيات علابات اللبن ملامح سومرية. وعندما تم نحت الجدارية عرضت ادارة نقل الركاب (وكان مديرها في ذلك الحين حسام الدين جمعة أيضًا) مبلغ خمسة دنانير كأتعاب، احتج جواد على ذلك وقابل المدير وبين له ان العمل استغرق عدة أسابيع وان المبلغ زهيد ولا يتناسب حتى مع أجرة عامل بناء، فكيف وان عمله هو عمل فني، ويجب تقييمه. فأجابه المدير بأنه لا يفرق بين عمله هذا وبين أية قطعة أثاث موجودة في الغرفة، واشار إلى المنضدة الجانبية المخصصة لنفّاضات السكائر، ورفض جواد المبلغ.

وزرت مرة جعفر علاوي في مكتبه في أمانة العاصمة وغبطته لأنه كان يسهم فعلاً في توليد العمارة وانتبهت إلى بعض عناصر التصميمات على طاولته، فهناك قاعدة لسارية علم، وتفصيل لشباك، والتقاء مسطحات. قلت في نفسي قد تكون العمارة هي جمع هذه العناصر وغيرها وتنسيقها واخراجها، إضافة إلى درس مواقع الأثاث ثم احاطتها بجدار كما قال مدحت.

كنت متلهفًا للسفر، لأنه سيتيح لي الدراسة والاطلاع على المعارض والمتاحف وزيارة المسارح وحضور الحفلات الموسيقية ومشاهدة الأبنية الحديثة والقديمة. لكنني في حواري مع نفسي كنت استدرك وأقول ان الدراسة شيء والفن شيء آخر، فالعمارة فن كما قال عبدالله. وماذا بعد جمع العناصر؟ ومن أين سيأتي الايحاء اللاحق؟ أنا اتلذذ بالفنون واتحسسها لكني



لم امارسها. لم استطع تعلم العزف على آلة موسيقية رغم محاولتي، ولم اتعلم الرسم رغم محاولات قحطان معي. وفي مثل تلك المحاورات مع نفسي كان ينتابني الشك فأتساءل في الخفاء: هل حقًا سأتمكن أن أصبح معماريًا؟

وفي يوم شديد الحرارة رجعت إلى البيت بعد أن أكملت جميع الاجراءات ولم يبق أمامي سوى ساعات للسفر. رجعت قبل موعد الغداء، فحاولت العمل ولم اتمكن. كنت في باطني متهيجًا، وذلك لشعوري بأنني مقبل على عالم ثان اطمح أن يملأ خيالي في عمل اتطلع إليه. ولكن في نفس الوقت كان يساورني ذلك الشك العميق المحبط للنفس والمثبط للارادة. فالعمارة لا تقتصر على الدراسة الأكاديمية بل تتطلب الابداع المستمر. فهل سأتمكن أنا شخصيًا من أن استمر في العمارة، أي أن استمر بالابداع؟ تركت الدار وخرجت إلى الحديقة وجلست بجانب إحدى السواقي. كتبت باصبع سبابتي على الماء:

« سأدبرها »

وكان ذلك وعدًا.

وكان في آخر يوم لي في بغداد.

سافرت ووصلت لندن في ٧ تموز ١٩٤٦.


١٧ر١

١٧ر١
رفعة الجادرجي، بغداد، حزيران ١٩٤٦.




مكتبة
الفكر الجديد



١٩،١

في هامرسمث - ١٩٤٦ - ١٩٥٢

وصلت لندن ونزلت عند عمي رؤوف الجادرجي لمدة بضعة أشهر. وفي اليوم الثاني من وصولي زرت نجدة فتحي صفوة في السفارة العراقية حيث كان ملحقًا فيها وأخذت منه عنوان جواد سليم. بعد بضعة أيام أخذت القطار إلى كمدن تاون واتجهت عند نزولي من المحطة نحو عنوان جواد. فوصلت بعد برهة إلى جسر فوق إحدى القنوات ولاحظت رسامًا عند نهاية الجسر يجلس مع عدته على مقعد صغير وأمامه لوحة رسم، وظهره نحوي. اقتربت منه فإذا به جواد نفسه. كانت تلك هي المرة الأولى التي قابلت بها جواد مقابلة رجل لرجل، فوقفت على بعد مترين منه أتأمل منظره هو، والمنظر الذي يرسمه، وطال وقوفي بعض الوقت، وكان الوقت غروبًا وظلال الأشياء طويلة، فالتفت جواد إلى جهتي. تقدمت نحوه بفرح غامر، وكان سرورنا متبادلاً، وقال لي جواد انه يشعر بالمارة من ظلالهم خلفه يتوقفون قليلاً متطلعين إليه ثم يواصلون السير، لكنه لاحظ ان ظلاً قد وقف ولم يتحرك وطال وقوفه. وأضاف: التفت لأرى من الواقف فإذا بك «صافن». فضحكنا معًا. فجمع جواد عدته وسرنا نحو داره ثم إلى بار قريب، وهناك ذقت لأول مرة البصل الصغير المخلل. وطال حديثنا،

١٩،١
رفعة الجادرجي، لندن، ١٩٤٩.



ووافقت أنا حالاً على اقتراح جواد بأن نلتقي يوميًا أو كلما سنحت الفرصة خلال العطلة التي كانت قائمة وحتى التحاقي بالدراسة، وذلك لكي نزور معًا معارض الرسم ولكي يقوم هو بتعريفي وتعميق فهمي لرسوم كبار الرسامين من قدماء ومحدثين. كنت في غاية الفرح فهاأنا وجواد، نتحدث عن الفن والتطورات المعاصرة. وهو يكلمني عن آخر مشاهداته للمعارض والمسارح وحضوره للحفلات الموسيقية. في نفس ذلك المساء ذهبنا إلى المسرح. وفي اليوم التالي التقينا في المعرض الوطني وطال بقاؤنا ساعات. ثم شاهدنا نفس مسرحية اليوم السابق. في اليوم الثالث أعدنا الكرة صباحًا في المعرض الوطني، ومساء مشاهدة مسرحية أخرى هذه المرة.

كان جواد، سواء عند زيارتنا للمعرض الوطني أو لمعرض ال تيت أو غيرهما من المعارض الثانوية، يشرح لي مبادىء التكوين وعلاقات الألوان لدى مختلف المدارس والرسامين، مؤكدًا على بعض منهم. مثل اوجيلو من المدرسة الكلاسيكية وسيزان من المدرسة الحديثة. كان يقول إذا فهمت سيزان في الرسم فكأنك قد فهمت بيتهوفن في الموسيقى. وكان يفضل بعض الرسامين مثل ماتيس وبونارد.

كانت لقاءاتنا اليومية تتواصل خلال الأسبوع. أما يوم الأحد فكنا نذهب إلى إحدى المتنزهات، وكنا نلتقي ببعض أصدقاء جواد، وهو يتحدث ويلاحظ ويعلق. وكان حديثنا ينتقل إلى حقل جديد بالنسبة لي وهو الشعر المعاصر. وهكذا استمر هذا الوصال حتى انتهاء العطلة الصيفية، فالتحقت أنا بالدراسة، وكذلك التحق جواد بدراسته، وأصبحت لقاءآتنا متقطعة. كنت ازوره في مدرسة ال سليد واقتصد وصول المرسم قبل انتهاء الدوام لكي اراقب جواد وهو يعمل، كما اراقب زملاءه واصغي لاحاديثهم، وكنت في بعض الأحيان انضم إليهم واسمع المحاضرات التي تلقى عن تاريخ الفن. كما أحضر الندوات والنقاشات الفنية بينهم. كنت أحس أن جواد لا ينظر إليه في ال سليد كمجرد تلميذ، بل كان الأساتذة والتلاميذ معًا ينظرون إليه نظرة خاصة. كما كنت أحس أنه أمهرهم فنًا وأكثرهم اطلاعًا على تاريخ الفن.

وأخذت لقاءاتنا تتباعد بمرور الزمن. وفي أوائل ١٩٤٨ وبسبب انشغالي بالدراسة تقلصت اللقاءات إلى مرة في الأسبوع، ثم إلى مرة في الشهر وهكذا. وبعد فترة زرت جواد وكان مريضًا، وكانت تمرضه صديقة له اسمها لورنا. ثم انقطعت أخباره عني وسمعت أنه قد رجع إلى بغداد.

عند سفري من بغداد زودت بكتاب توصية من الآثاري سيتن لويد، الذي كان يعمل في مديرية الآثار العامة إلى زوج اخته ونستن ووكر، وكان قد كلف بالاشراف على تطوير القسم المعماري في مدرسة هامرسمث وذلك لكي يشرف على توسيعها وتطويرها بسبب زخم المقبولين من المسرحين من الجيش بعد انتهاء الحرب. اتصلت بـ ووكر فرحب هو وزوجته بي



وأخذت ازورهما في مسكنهما لتناول شاي العصر، فكنا نتحدث عن الفن والعمارة وعن العراق. على اني التحقت بالقسم المسائي في مدرسة هامرسمث على أمل قبولي اما في جامعة ليفربول أو في مدرسة جمعية المعمارين المهندسين. وبعد مرور أشهر لم أتمكن خلالها من الحصول على قبول في احداهما. نصحني ووكر بأن انتمي إلى هامرسمث بصفة دائمية وقال انه لا يرى ثمة جدوى من اصراري على أحد المعهدين المذكورين. فانتميت فعلاً هناك في شباط ١٩٤٧.

وأخذت أتطبع تدريجيًا واستقر في عملي، وأجد لي بعض الأصدقاء من التلاميذ. وقد وجدت نفسي بين نوعين منهم: نوع كبير بالعمر ممن خدم في الجيش وشارك في الحرب، ونوع من جيلي.

وفي خلال فترة وجيزة تطور نمط من الوئام الثقافي بيني وبين ووكر فكنا نتبادل استعارة الكتب فيما بيننا، أعيره ويعيرني، وكنا نتحدث عن السينما والمسرح وبالأخص عن الطابع الكلاسيكي فيهما. وقد كنت قررت مع نفسي منذ وصولي إلى لندن أن أشاهد في كل اسبوع مسرحية واحدة على الأقل وأن اقرأ في كل اسبوع كتابًا واحدًا إضافيًا على الأقل من الكتب غير المقررة في المنهج الدراسي. وقد دأبت على تنفيذ ذلك، فإذا عجزت عنه في اسبوع ما أو في اسبوعين متتاليين عوضت عما فاتني منه في الأسابيع اللاحقة. وكانت ممارستي الاسبوعية هذه تشمل أيضًا زيارة اسبوعية لمعرض أو متحف مرة واحدة على الأقل.

ولم يكن ووكر استاذًا تقليديًا، بل كان يتصف بالفكاهة والدعابة الذكية بحيث أن جمله قد تعني معاني متعددة، بل قد تعني المعنى وعكسه بروح مرحة. كان سريع البديهة، وقوي الملاحظة. وله اسلوبه الفذ في التدريس. فإذا وجد المناخ ملائمًا طلب منا نحن التلاميذ الخروج معه إلى خارج المدرسة فيتجول معنا في الشوارع أو المتنزهات. ويأخذ بابداء الملاحظات التفصيلية عن كل شيء تقع عليه عينه، من كراسي الحدائق إلى ملابس النساء، بل وإلى أساليب مشي المارة. وإذا نظر إلى إحدى واجهات المخازن ورأى مثلاً مكواة، أدلى بحديث طويل تفصيلي وعلمي عن عظام اليد وعضلاتها واسلوب مسك الأشياء وما إلى ذلك، وعلاقة كل هذا الواحد بالآخر وعلاقته بالتصميم. وكان بذلك يحثنا على أن يطور كل منا حسه في التصميم مهما كان العمل المكلف به، سواء كان تصميم عمارة أو تصميم علاقة لستارة مسرح. كان ووكر كذلك يزور معنا المتاحف والمعارض الدائمية والموسمية، فيتجول معنا فيها وينظر إلى صورة هنا أو إلى منحوتة هناك، ويشير تارة إلى صحن نحاسي وتارة إلى قطعة قماش، ثم يقوم بتحليل القطعة وتكوينها وألوانها ثم يقارنها بقطعة أخرى أو يعقد مقارنة بين عصرها والعصور الأخرى وهلم جرًا.

كانت أحاديث ووكر متعة خالصة لغزارتها وشموليتها في المعلومات العامة وفي التاريخ. وفي خلال فترة قصيرة استقطب مجموعة صغيرة من التلاميذ كنت أنا من بينها. على اننا أخذنا



ندرس تطور العمارة الحديثة وخاصة في انكلترا، وبدأنا نزور الأبنية المرة تلو الأخرى ونتحدث فيما بيننا عنها ونحاول أن نحدد عناصرها ونضع معاني لها. ومن تلك المقارنات ومن المطالعات الخاصة بمدارس العمارة الحديثة بدأ يترسب إلى ذهني ادراك معين ويتخذ بالتدريج مفهومًا خاصًا. فقد صرت ازداد اقتناعًا يومًا بعد يوم بأن سنن العمارة الحديثة إنما تعتمد بالدرجة الأولى على ما هو مستوحى من مدرسة ال باوهاوس، وان الحلول المرجوة لمشاكل العمارة الحديثة يمكن استقصاء ملامحها في اعمال مدرسة ال باوهاوس وفلسفتها، وكذلك في أعمال كوربوزييه وفلسفته، وهي تنصب على مفاهيم مفادها باختصار إن الوظائف المعاصرة للعمارة تتطلب استخدام الماكنة، مما يحتم تحويل انتاج البناء إلى المكننة، وهذا يحتم بدوره مفاهيم جمالية جديدة. كان ووكر يفهم ويقدر أهمية التكنولوجيا وعلاقتها بظهور مفاهيم جمالية جديدة، ولكنه كان في عين الوقت منجذبًا إلى خلفيته المشبعة بالجمالية الكلاسيكية وبالأخص كلاسيكية الفترة الجيورجية في انكلترا، فكان ينتقي السنن الجمالية لهذه الفترة بالذات بعناية ويصفها بامعان مرهف الحساسية.

ولعل ايمان ووكر بتلك السنن الذي يكاد يكون ايمانًا أعمى، مضافًا إليه اسلوبه التهكمي في المحادثة ونظرته الساخرة المفعمة بالشك تجاه الأشياء قد تضافرت جميعًا فجعلت حديثه يزداد هزءً يومًا بعد يوم بمدارس العمارة الحديثة وخاصة تجاه المروجين لها من بين التلاميذ. كان بارعًا في التقاط نقاط الضعف، مهما كانت ثانوية، في الأبنية الحديثة لبعض المعماريين الانكليز مثل ماكسول فراي فينسج حولها النكات اللاذعة المشحونة بالتهكم الشكوكي، كما كان يتلذذ باكتشاف الهنات في جماعة تكتون مثلاً، في حين كانت مجموعتنا تعتبر هؤلاء رواد الحركة المعمارية الحديثة في انكلترا، وقد كنا نزور ابنيتهم مرارًا وتكرارًا لدراستها ونعود إلى المدرسة معجبين بها فنجابه من ووكر بالسخرية بهم والتقليل من شأنهم.

أخذ الجو المتناقض يتلبد في المدرسة كالسحاب. كنا أنا وجماعتي، آرثر روبنشتاين وموريس هيرست وجون ورن، معجبين بشخصية ووكر ونقدر احساساته المرهفة في مبادىء التكوين والألوان، ونعتبره معلمًا لنا، ولكننا بدأنا نشعر أن موقفه في تسخيف المفاهيم الجديدة أخذ بالتطور بحيث صار بمثابة حجر عثرة أمام تطور المفاهيم المعمارية في المدرسة، فأخذنا على عاتقنا مهمة الدفاع عن العمارة الحديثة وعن مبادىء مدرسة ال باوهاوس وعن مفاهيمها التكنولوجية على الأخص.

وصادف أن قدمت في منتصف السنة الثانية بحثًا في المفاهيم المعمارية. وكان البحث على شكل ألواح تتضمن تصاوير فوتوغرافية لأشكال معمارية ذات علاقة جمالية مستمدة من دراسة قمت بها لمدرسة ال باوهاوس وبالأخص لأعمال ميز فان در رو مع شروح تحت التصاوير تؤكد أن الجمال أو القيمة الفنية للشكل يجب تقييمها حسب نسبة الوظيفة التي يحققها أو يطلقها، وضربت على ذلك مثلاً بقولي ان موسيقى بيتهوفن قد أدت وظيفتها لفترة تاريخية معينة، كذلك ان موسيقى الجاز تقوم الآن بوظيفة معينة، وعليه ينبغي تقييم كليهما



بنفس المعايير وبنفس الدرجة. ولعل طريقة عرضي للبحث جاءت موفقة، فاختاروا عملي لعرضه في موقع العروض الدراسية. في هذه الأثناء كانت مجموعة التلاميذ المذكورين تلتف حولي، ثم أخذ تأثيرنا ينتشر بين تلامذة الصفوف اللاحقة، فوجد ووكر أن المعارضة لطريقته تزداد وتشتد، بل وأكثر من هذا لعله أحس أن طريقته لا ينظر إليها باهتمام من قبل مجموعتنا والآخرين الذين يتأثرون بها. والظاهر أن ووكر شعر، ربما لأسباب متعددة تجمعت في نفسه، انني أقف على رأس هذا الاستقطاب فتفجرت تلك السحابة المتلبدة فجأة عليّ.

وبعدها حدث أن طلبني وكيل العميد ذات يوم – وهو من الأساتذة القدامى في المدرسة، وكان رجلاً طيبًا وخجولاً، وأخذ يعتذر لي أولاً مظهرًا أسفه، ثم أخبرني بان ووكر قد طلب فصلي واعلمه بأنه يتعذر عليه تعليم التلاميذ مع وجودي بينهم، وابلغني محرجًا بأن أترك المدرسة وعدت أدراجي إلى الصف وأنا لا ادري ماذا أفعل أو أقول، وقد لاحظ بعض التلاميذ حيرتي، وبعد السؤال والجواب قرروا تشكيل لجنة من الطلاب الثلاثة المذكورين إضافة إلى جون انسكب وآخرين، فحررت اللجنة تقريرًا يفيد بأن طريقة تدريس ووكر باتت لا تطاق لتغلب السخرية والشكوكية عليها. وبناء على هذا التقرير انعكست الآية فطلب من ووكر الاستقالة، وعندها استقال وترك المدرسة، فعدت إليها وقد جرى كل هذا لي ول ووكر معًا خلال يومين اثنين متتابعين.

وهكذا واصلت دراستي في هامرسمث. وتطورت علاقتي بزملاء الدراسة هيرست وروبنشتاين وورن فأصبحت صداقة حميمة. أخذنا نبرمج معًا قراءاتنا وتتبعنا ليس في مناهج الدراسة فقط بل في حقول أخرى كالسينما والمسرح والمعارض الفنية وغيرها. كنا في نقاش دائم عن مختلف المواضيع. ونقاشنا يبدأ في فرص الاستراحة بين الدروس ويستمر بعد الدراسة، بل أثناء تناول الطعام، وأحيانًا يستمر ونحن في باص أو قطار أو أثناء وقوفنا في طابور الانتظار أو

نتنزه في الحدائق العامة. ويدوم الحوار بيننا إلى ساعة متأخرة حتى يركن كل منا إلى مأواه حيث يجد المزيد من الكتب تنتظرنا للتزود بمادة جديدة للتتبع وللمباشرة في اليوم التالي بالمطارحات والملاحات والمخاصات. وأخذ يشترك معنا في مناقشاتنا بعض تلاميذ الصفوف اللاحقة، وكذلك بعض الأساتذة والمحاضرين، حتى أصبحت المدرسة في حركة دائبة وحيوية متدفقة كأنها مهرجان علمي مستمر.

في هذه الفترة نفسها طلب منا في إحدى الدروس وضع دراسة مفصلة يستغرق انجازها عدة أشهر في موضوع تاريخي يختاره التلميذ بحريته. كان الموضوع الذي اخترته لي حاضرًا في ذهني فلم اتردد في اعتماده موضوعًا لبحثي وهو وضع دراسة في تاريخ استعمال وتطور الحديد الصّب في انكلترا. ذلك انني كنت اعتقد من مطالعاتي آنئذ، وبعض مشاهداتي، ان منابع العمارة الحديثة ترجع إلى استعمال مادة الحديد الصّب وتطور هذا الاستعمال بحيث تفتحت آفاق جديدة للعمارة أتاحت بدورها ومنذ بداية القرن العشرين مجال التطورات التالية التي

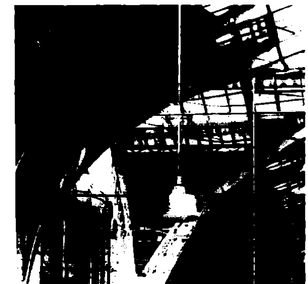


انجبت العمارة الحديثة كما نعرفها أو كما بلورتها مدرسة ال باوهاوس.

باشرت بدراسة هذا الموضوع وأخذت ازور الأبنية ذات العلاقة واصورها وادون ملاحظاتي بشأنها سواء كانت الأبنية دور سكن أو محلات تجارية أو أسواقًا أو بيوتًا زجاجية أو جسورًا أو محطات قطار أو غيرها من المحلات العامة الأخرى التي توجد فيها عادة قطع أثاث للجلوس كالمصاطب مثلاً.



٢٤،١

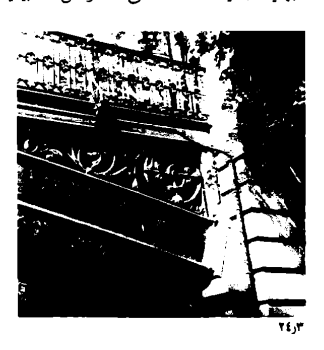


٢٤،٢

٢٤،١
دار سكن في لندن مع محجر من مادة الحديد الصب في أوائل القرن التاسع عشر. الصورة ١٩٤٨.

٢٤،٢
محطة قطار بادنجتن. لندن. ١٨٥٤. الصورة ١٩٨٤.

ثم قدمت بحثي وأكدت فيه على نقطتين: الأولى، ان الحديد الصب مادة جديدة لم تجر عليها تجارب هامة في حقل الاستعمال. والأخيرة ان ما تم من خلق أشكال هندسية ومفاهيم جمالية جديدة تعتمد على الخواص الطبيعية لمادة الصب نفسها.



٢٤،٣

٢٤،٣
تفصيل لحسر من مادة الحديد الصب في ريجنت پارك لندن. ١٨٦٠ م. الصورة ١٩٤٩.

أما بشأن نقطتي الأولى فقد بينت فيها انه عندما تطور علم صهر هذه المادة وبوشر باستعمالها على نطاق واسع فانها لم تجد أمامها معوقات تذكر تحول دون خلق أشكال وظيفية جديدة تتناسب مع طبيعتها الكيميائية / الفيزيائية. ان هذه المادة التي تتلخص خصائصها بمقاومة الصدأ وتحمل الضغط العالي – بالمقارنة مع الخشب والحجر والطابوق – يمكن سبكها بكلفة اقتصادية مناسبة وبالأشكال المطلوبة. فاستطاع الانكليز التحرر من المعوقات التي كانت



تخلقها خصائص المواد الأخرى كالخشب وغيره، وتمكنوا من ايجاد أشكال جديدة اعتمدت على مبدأ الضغط بالدرجة الأولى. وأصبح بوسع المصمم تخفيض كمية المادة المستخدمة وتقليل مساحتها، وبهذا أصبح ممكنًا إقامة الجسور وبيوت الزجاج ومحطات القطار باستخدام باعات طويلة الامتداد وبأشكالٍ هندسية جديدة مع الاقتصاد في الكلفة والتخفيف من أخطار الحريق والتسريع في التشييد.



٢٥ر١

٢٥ر١
مخطط لمعمل يظهر استخدام جسور من مادة الحديد الصب الذي مكن من تصميم باع واسع لتسهيل عملية الانتاج.



٢٥ر٣

٢٥ر٢

٢٥ر٢
جسر حديد صب في ريجنت بارك. لندن. ١٨٦٠ م. الصورة ١٩٥٠.

٢٥ر٣
جسر حديد صب في قرية كولبروكديل في شروبشر، انكلترا. ١٧٧٩ م. تصميم المعمار برنخارد وصنع ابراهام داربي الثالث.

وذكرت في بحثي أن هذه القفزة الجديدة في التكنولوجيا وما رافقها من ابداع في الشكل المعماري قد تجليا كلاهما في بناء المعرض الدولي الذي أقيم في لندن سنة ١٨٥١ في حدائق هايد بارك، والذي نعت أثناء فترة التصميم باسم القصر البلوري. فلو استخدمت في ذلك البناء الأساليب الانشائية التقليدية، والمواد الدارجة الاستعمال كالخشب والحجر والطابوق، كما تضمنت بعض التصاميم المقدمة للمشروع، لاستغرق تشييد البناء سنوات عديدة واستنزف هدمه سنوات مماثلة أخرى، ولاستنفد موادًا بنائية وقوة عاملة لم تكن الصناعة في انكلترا حينذاك قادرة على تحمل زخمها بسهولة، كما لم يكن من المتصور مطلقًا إكمال المشروع خلال المدة القصيرة المحددة التي لم تتجاوز بضعة أشهر ليتسنى افتتاح المعرض لأداء غرضه الدولي المطلوب. عندئذ تقدم جوزيف باكستن – والذي كانت له خبرة في تصميم وتشييد البيوت الزجاجية – بتصميمه الذي اعتمد مادتي الحديد الصب والزجاج كمادتين

رئيسيتين. كما اعتمد طريقة انتاج جديدة تستند على تكرار وحدات قياسية محدودة التنوع. سهلة الإنتاج أو الصب. مما جعل من الممكن انتاجها في مواقع مختلفة في آن واحد ثم نقلها إلى موقع العمل. وهناك يتم ربطها بموجب شبكة قياسية موحدة. وهكذا تجنب التصميم، وإلى حد كبير، القيام بالأعمال الانتاجية في ساحة العمل واقتصر على توزيع العناصر وتركيبها موقعيًا. وبهذا تم التركيب خلال أسابيع فقط، وافتتح المعرض في موعده المقرر، وبلغت مساحته أضعاف مساحة كاتدرائية القديس پول في لندن، وبكلفة أقل بكثير من كلفة التصاميم التقليدية.



٢٦,١
مخطط منظور للقصر البلوري في هايد پارك. لندن. ١٨٥١ م.

٢٦,١

أما بشأن النقطة الثانية فقد ذكرت في بحثها ان تنفيذ القصر البلوري لم يكن أعظم انجاز للتكنولوجيا الحديثة من الناحية الاقتصادية ومدة البناء ومدى النفع واستهلاك المواد مما أدى بالنتيجة إلى تطوير تكنولوجيا البناء بصورة عامة فحسب، بل وأكثر من هذا، ان القصر البلوري قد حقق خلق أشكال هندسية ومفاهيم جديدة تعتمد أساسًا على الخصائص الطبيعية لمادة الحديد الصب. وهنا ذكرت ان باكستن لم يكن فريدًا في هذا التطوير بل سبقه إليه وأعقبه مصممون آخرون في هذا المجال منهم برتجارد الذي صمم أول جسر حديدي في العالم هو جسر كولبروكديل في شروبشر (١٧٧٧ - ١٧٨١)، توماس تلفورد في مقترحه لجسر لندن سنة ١٨٠٠ الذي لم ينفذ، وكل من دسيمز برتن وترنر اللذين صمما معًا البيت

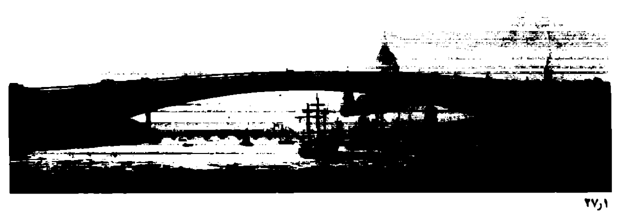


٢٦,٢
جسر كولبروكديل في شروبشر. ٧٧ - ١٧٨١. تصميم برتجارد. يعتبر أول جسر انشيء من مادة الحديد الصب.

٢٦,٢

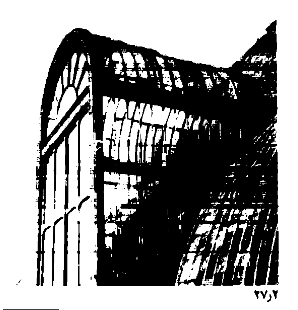


الزجاجي المسمى بالم هاوس في حدائق كيو في لندن سنة ١٨٤٦.



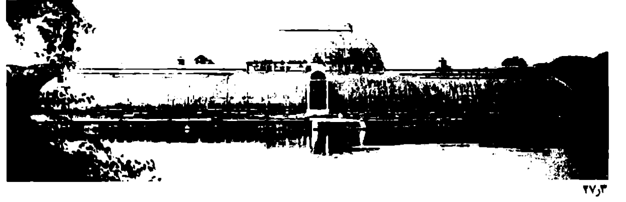
٢٧,١

٢٧,١
منظر للجسر المقترح والمصمم من قبل توماس تلفورد في ١٨٠١ م.



٢٧,٢

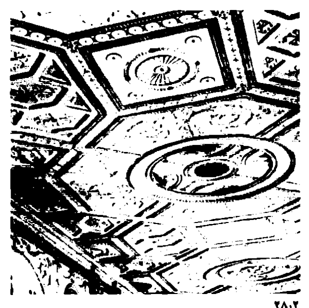
٢٧,٢
مدخل البيت الزجاجي. الـ بالم هاوس. حدائق كيو. ٤٥ – ١٨٤٧. الصورة ١٩٥٠.



٢٧,٣

٢٧,٣
منظر عام للـ بالم هاوس في حدائق كيو

ان هذا البحث الذي كان الأول من نوعه بالنسبة لي، قد عمق اطلاعي على ميادين عديدة وزرع في ذهني بذور التفكير في مجالات مختلفة. كذلك فانني اكتشفت خلال دراستي من جملة الذين اكتشفتهم روبرت آدم (١٧٢٨ – ١٧٩٢) وكان قد صمم كثيرًا من التصاميم نفذ بعضها بمادة الحديد الصب ومنها بعض «المحجرات». فلما تعرفت على أعماله افتتنت بها بدرجة عالية وظلت تراودني ليل نهار. وطالما وقفت أمام أعماله الفاتنة المرهفة الرشاقة وأنا اتساءل باعجاب: كم مرة تمكن الانسان أن يحقق هذه الرفعة في التصميم؟ وكانت شهرة روبرت آدم أصلاً تستند إلى عبقريته التصميمية عامة ومنها الزخرفة الخصبة، وخاصة في السقوف، وهي بتفصيلاتها الدقيقة وبكليتها معًا تدل على عقل متمدن لا يشوبه غرور الجبروت، وتبث في الناظر إليها شعورًا بالرشاقة الناعمة والأناقة اللدنة. كنت أتذكر عند تمتعي بأعمال هذا الفنان أقوال ووكر وجمله العاطفية الجارفة عند وصفه لهذه الفترة المعمارية وذكره لهذا المصمم المرهف.



٢٨,٢



٢٨,١

٢٨,١
محجر من مادة الحديد الصب بدار في لندن. الصورة ١٩٤٩ م.

٢٨,٢
سقف من تصميم روبرت آدم في قصر سايون. مدلسكس. انكلترا. ٦٣ - ١٧٦٤ م.

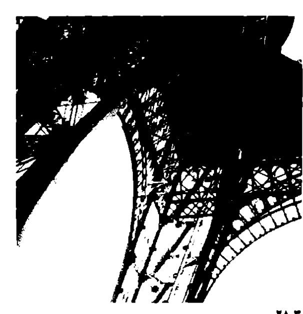
ولم تكن دراستي الموسعة التي قمت بها لاعداد بحثي عن الحديد الصّب إلاّ بداية متواضعة. فقد اصبح واضحًا لدي انني إذا أردت فهم العمارة الحديثة فعلي أن أفهم تاريخ نشوئها بما في ذلك العوامل الاجتماعية والتكنولوجية التي ولدتها، وتطور المدارس والتيارات الفنية التي سبقتها أو انبثقت منها لاحقًا. أخذت بدراسة تاريخ استعمال الزجاج في الأبنية، وتطور الخرسانة وتأثيرها على البناء، فضلاً عن استعمال وتطور الحديد الصّب والحديد المطاوع، ليس في انكلترا فقط بل وفي فرنسا أيضًا.

نظمت لنفسي سفرة إلى باريس خلال العطلة الصيفية. وقمت قبل السفر بجمع المعلومات ثم تصنيفها في بطاقات حسب المواضيع وبموجب العناوين المختلفة في ضواحي باريس. وما أن أزفت العطلة حتى سافرت بالقطار إلى باريس ووصلتها مساءً. اشتريت خارطة للمدينة وضواحيها وجلست في إحدى الحدائق العامة وأنجزت ذلك المساء خطة عمل لنفسي، تتلخص بتأشير المواقع على الخارطة وتقسيم باريس إلى قطاعات يحوي كل قطاع منها على منهج عمل ليوم واحد.

وفي فجر اليوم الثاني بدأت بتطبيق المنهاج وذلك باستخدام قطار تحت الأرض (المترو) متوجهًا إلى أبعد موقع من مركز إقامتي في الحي اللاتيني وهو موقع منهج عملي في ذلك اليوم.



٢٨,٤

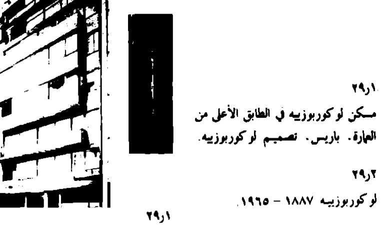


٢٨,٣

٢٨,٣
منظر لقاعدة برج ايفل. باريس. الصورة ١٩٤٩

٢٨,٤
برج ايفل. باريس. تصميم غوستاف ايفل. ٨٧ - ١٨٨٩ م.

وعند وصولي أباشر بالرجوع مشياً على القدم متجهاً نحو الحي اللاتيني، إلى أن يقبل المساء. وتابعت هذا المنهاج يومياً، انتقل بموجبه من موقع إلى موقع والخريطة أمامي وذلك من اليسار إلى اليمين أي باتجاه عقرب الساعة حتى انتهيت من القسم الأكبر من عملي المقرر، الذي استغرق ثلاثين يوماً. في خلال هذه الفترة شاهدت وصورت المواقع المؤشرة في منهجي ودونت ملاحظاتي عنها. وتضمنت دراستي هذه، بالاضافة إلى الزجاج والصلب والخرسانة أعمالاً لقادة الحركة المعمارية الحديثة ومنهم غوستاف ايفل واوغست بيريه ولوكوربوزييه.



٢٩،١

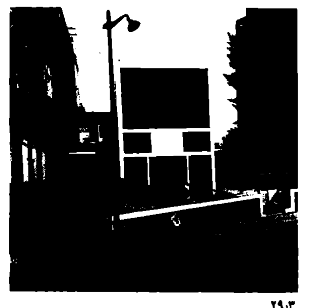
٢٩،١
مسكن لوكوربوزييه في الطابق الأعلى من العمارة. باريس. تصميم لوكوربوزييه.



٢٩،٢

٢٩،٢
لوكوربوزييه ١٨٨٧ - ١٩٦٥.

كان يتخلل منهاجي هذا فعاليات أخرى أقوم بها، كزيارة المتاحف والمعارض. وذات مساء خطر لي أن أزور كوربوزييه في داره. ولا أدري لماذا اتخذت هذا القرار مع نفسي. ولم يدر بخلدي آنذاك ما الذي سأتحدث به مع هذا العملاق حين أقابله. ذهبت إلى العمارة التي يسكنها وبعد أن تطلعت فيها متأملاً من الخارج، وهي إحدى أعماله الأولى، دخلت وصعدت إلى شقته في الطابق العلوي من البناء. ضغطت على زر الجرس ففتحت لي الباب امرأة في متوسط العمر تتكلم شيئاً من الانكليزية. فبينت لها انني تلميذ من بغداد وأدرس العمارة في لندن وانني معجب باعمال كوربوزييه، بل اسمح لنفسي واتجاسر بالقول انني أعد نفسي من تلاميذه. فاجلستني وقدمت لي القهوة وجلسنا معاً لننتظر رجوع كوربوزييه إلى شقته. ثم طافت بي في الشقة، فشاهدت الأثاث والكتب وأدوات الرسم المبعثرة وحتى



٢٩،٣

٢٩،٣
قسم السكن لمؤسسة الد سالفيشن آرمي في باريس. تصميم لوكوربوزييه. انشيء في ١٩٣٢-٣١ م. الصورة ١٩٤٩.



٢٩،٤

٢٩،٤
دار الطلبة السويسري في المدينة الجامعية في باريس. تصميم لوكوربوزييه. ١٩٣٢-٣١ م. الصورة ١٩٤٩.



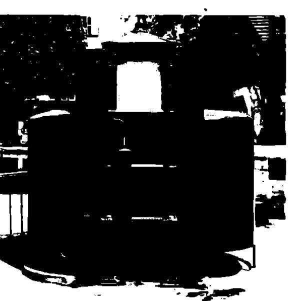
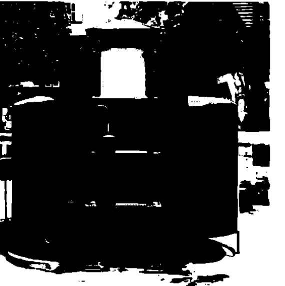
سرير النوم الذي لم يكن مرتبًا. شاهدت اسلوب المعيشة. ولمست بأن كل شيء في هذه الشقة جميل وكله يدل على انه هنا لابد أن يعيش كوربوزييه. واستبد بي الخجل. وتفاقم، كنت أشعر بالخجل وأنا اتجول في الشقة، ولكني كنت فرحًا أيضًا إذ سنحت فرصة لم أكن اتوقها. ثم جلست ثانية وتأملت، وبعد برهة تساءلت مع نفسي: ترى بماذا سأحدث كوربوزييه حين التقيه وبعد أن ننتهي من شكليات التعريف والمجاملة؟ شعرت باشتداد الخجل علي، بل أخذت أتصبب عرقًا وقررت ترك الشقة في الحال. ألحت علي السيدة بضرورة الانتظار لمقابلته لكنني أصررت على الانصراف. وعندما تركت الشقة وأغلقت السيدة الباب من خلفي، ونزلت إلى الشارع أسرع الخطى، أخذت اغني، فأحسست براحة عجيبة وفريدة لأنني لم أقابل كوربوزييه فأنقذت نفسي من ذلك الموقف المحرج الذي سأجد نفسي فيه افتقد الكلمات والجمل ولا أجد غير الصمت أمام ذلك الرجل الكبير.


٣٠،١

٣٠،١
مصطبة صنعت من مادة الحديد الصب في احدى متنزهات باريس. الصورة ١٩٤٩.

وفي باريس كنت أقضي الأمسيات مع بعض الأصدقاء العراقيين اما في حضور الحفلات الموسيقية أو في زيارة الكنائس المشهورة. وغالبًا ما كنا نجلس في المقاهي والحانات ونتطلع إلى الحياة اليومية. وقد أنطبع في ذهني من مشاهداتي للحياة هناك انه على الرغم من تكرارها المتواتر فان لكل كرة متواترة منها طعمها الخاص ونغمها الفذ. وافتتنت بهذه السمة الفريدة التي اكتشفتها، وصرت أرى كل شيء جميلاً: الصغير والكبير، مصاطب الشوارع،


٣٠،٢



٣٠،٣

٣٠،٢
مشبك حديدي لأسفل الشجر. صنع من مادة الحديد الصب. في احد شوارع باريس. الصورة ١٩٤٩.

٣٠،٣
مبولة عامة للرجال. صنع بعض عناصرها من مادة الحديد الصب. في احد شوارع باريس. الصورة ١٩٤٩.



مشبكات الحديد حول جذوع الأشجار، المبولات العامة من الصلب، المقاهي وسقاتها ولكل منهم اسلوبه الخاص «شمرته»، وكنت متلهفاً كلما ذهبت إلى محطة معينة من محطات المترو ان كانت من تصميم هكتور غويمار (١٨٦٧ - ١٩٤٢) حيث تتلوى العناصر فتبرز منها نتوءات بأشكال نباتية مختلفة، ملتهبة «كألسنة النار تارة» ومنسابة «كأمواج الماء تارة أخرى»، فتمثل أحسن تمثيل اسلوب الـ آرنوفو.



٣١،١

٣١،١
مدخل لاحدى محطات المترو في باريس. صنع من مادة الحديد الصب. تصميم هكتور غويمار في حوالي ١٩٠٠.

كانت تلك الأشكال تبرق في ذهني وتلصق بمخيلتي بل وتتجاوزها حتى كنت أراها وقد انتقلت معي إلى محطات أخرى ملتصقة على الجدران، فتتولد أمامي بأشكال غريبة. هكذا كنت أطوف وأمشي في الحي اللاتيني حتى أصل في نهاية المطاف مبهورًا مسحورًا، أمام كاتدرائية نوتردام. فأدخلها وأجوس خلال عتماتها فأعيى مأخوذًا ومأسورًا حتى تغلق الأبواب. كنت أصعد إلى أعلاها وامكث طويلاً أمام برج الأجراس واتلفت إلى باريس وأنظر من تحتي، وبالقرب من الكراغل بأشكال حيوانية وشيطانية فاصورها وأتأملها فإذا لكل شكل شخصيته المتميزة وطابعه الخاص. ولطالما كنت أعبر نهر السين وأنظر إلى القسم الخلفي الشرقي لهذه الكتدرائية فأرى الأكتاف الزافرة وقد تشعبت بدائرة شعاعية عبر الماء فظهر كل منها بكل فذاذته، في الهواء ولا تقل المصليات الخاصة التي تحتها في الشفية جمالاً، وكذلك البرج الوسطي يتشامخ برشاقة فاتنة إلى السماء بنحوله الأنيق المقرنص المثقب


٣١،٣


٣١،٢

٣١،٢
منظر لنهر السين ويظهر في الواجهة الأمامية للصورة احد «الكراغل» في كاتدرائية نوتردام. باريس. الصورة ١٩٤٩.

٣١،٣
شكل حيواني / شيطاني في احد أبراج كاتدرائية نوتردام. باريس. الصورة ١٩٤٩ م.



التشكيل بحيث ينفذ منه الضياء.



٣٢٫١

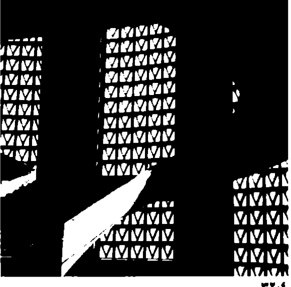


٣٢٫٢

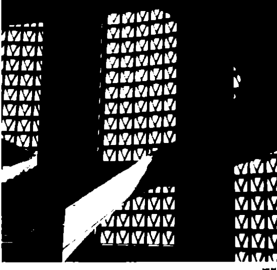
٣٢٫١
اشكال حيوانية / شيطانية في أحد أبراج كاتدرائية نوتردام. الصورة ١٩٤٩ م.

٣٢٫٢
منظر للقسم الخلفي الشرقي لكاتدرائية نوتردام، باريس. يظهر الأكتاف والزافرات والبرج الوسطي.

نعم أحببت باريس. حتى أحببت تلك الروائح التي تترى من حاناتها، التي لا أعرف مبعثها، وقد تكون مزيجًا من روائح البيرة والبرنو والقهوة والنبيذ ومن أنفاس وروائح الناس. ثم أتذكر ذلك الصباح الذي زرت فيه مرسم بيريه، اوغست بيريه، وهو عبارة عن قاعة كبيرة عالية السقف وقد جلس بيريه منفردًا لوحده على قاعدة ترتفع لعدة درجات. كان رجلاً قد جاوز السبعين من العمر، هادئًا لا يتكلم. ذهبت إليه وقلت له أنا تلميذ من بغداد أدرس العمارة في لندن، واني زرت وصورت عدة ابنية من أعماله في باريس وفي أيميان، فرحب بي وسمح لي بالبقاء في مرسمه لعدة ساعات قضيت أغلبها مع مدير المرسم، وهو معماري، وأنا أتطلع إلى اسلوب العمل والتصميم.



٣٢٫٣



٣٢٫٤

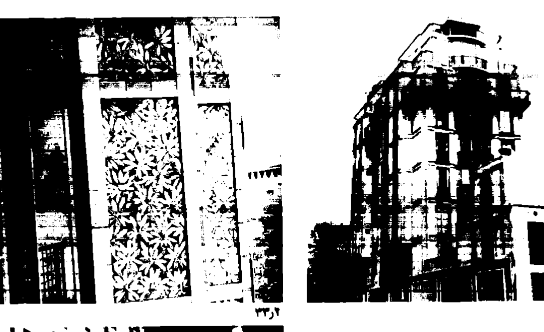
٣٢٫٣
أوغست بيريه ١٨٧٤ - ١٩٥٤.

٣٢٫٤
مبنى لوزارة الأشغال في باريس. تصميم أوغست بيريه ١٩٣٨ م. استمر التنفيذ إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. الصورة ١٩٤٩.

كنت قبل ذلك الصباح قد وقفت أمام البناية رقم ٢٥ شارع فرانكلين في باريس، وهي إحدى العمارات التي من تصميم بيريه. وقفت أمامها متأملاً وأقول في نفسي: يالِسِعة الفرق بين صور العمارة الفوتوغرافية وبين حقيقتها! ها هي أمامي ألواح تتعالى من بلاط التراكوتا المورقة ذات الظلال البنية اللون تحضنها مساند خرسانية بلون الأسمنت الطبيعي، وهي بدورها محتضنة بالشبابيك الزجاجية. صعدت إلى الطابق الأعلى، فأدخلتني سيدة إلى



شقتها. وهناك قلت أيضًا: تلميذ من بغداد يدرس العمارة في لندن ... الخ وأتاحت السيدة لي مجال الاطلاع. خرجت إلى السطح ووقفت في نفس المكان الذي يقف فيه بيريه في إحدى الصور الفوتوغرافية للبناء، وأنا أتأمل المحجرات المحيطة بالسطح. ثم نزلت السلالم متباطئًا وأنا ألمس بيدي ملمس الزجاج المعيني الشكل المسدس الأضلاع، والذي يحيط بالسلم لكي اتحسس واتلذذ باللمس، إلى أن وجدت نفسي في الشارع، فوقفت متَرددًا. ولكنه، كان لابد لي من الرجوع إلى الحي اللاتيني.



٣٣٫٢ ٣٣٫١



٣٣٫٣

٣٣٫١
منظر خارجي لبناية رقم ٢٥ في شارع فرانكلين، باريس. تصميم أوغست بيريه ١٩٠٣، الصورة ١٩٤٩.

٣٣٫٢
تفصيل لبلاط التراكوتا المورق في بناية رقم ٢٥ في شارع فرانكلين. تصميم أوغست بيريه ١٩٠٣ م. الصورة ١٩٤٩.

٣٣٫٣
الزجاج المعيني الشكل والمسدس الأضلاع الذي يحيط بسلم بناية رقم ٢٥ في شارع فرانكلين. تصميم أوغست بيريه ١٩٠٣. الصورة ١٩٤٩.

عدت إلى لندن فرحًا نشطًا. كانت حلاوة باريس لا تفارقني. وأخذت اتساءل مع نفسي بإلحاح: باريس جميلة، هذا صحيح ولكن لماذا باريس جميلة؟ ما هي العوامل أو العناصر التي جعلت منها مدينة جميلة؟ ما هي تلك السنن التصميمية التي يمكن تحديدها والتي إذا ما تم تنفيذها أو تطبيقها تصبح المدينة جميلة؟ هل هي مقاهي باريس؟ هل هي حركة الناس؟ هل هي النافورة في حدائق الـ لكسمبورغ؟ هل هي الأشجار على جانبي الشوارع؟ هل هي الجادات المستقيمة التي خططها اوزمان (١٨٠٩ – ١٨٩١) والتي تلتقي في مستديرات؟ هل هي هذه العلاقات التخطيطية المتكررة التي أعطت باريس طابعها المتميز؟ أم هي في تلك النصب الشاخصة الماثلة في اواسط الشوارع وفي نهاياتها؟

وحاولت الجواب على هذه التساؤلات في خاطري. قلت: لعل الجمال يكمن في الظاهرة





١ر٣٤
جسر على نهر السين في باريس. الصورة ١٩٤٩.

١ر٣٤

الأولى، أو ربما كانت تلك الظاهرة هي الجمال بالذات. ثم قلت: ولكن ولم لا تكون هي الظاهرة الثانية، بل والثالثة؟ وأخيرًا قلت: إذا جمعنا هذه الظواهر كلها وأخرى غيرها مما هي موجودة في موقع معين وبشكل متناسق ووظيفي وعملي فسيكون ذلك المكان جميلاً وانسانيًا. على اني تأملت في هذه النتيجة وأدركت أنني إنما قمت بتكديس الظواهر بعضها فوق بعض بدلاً من قيامي بعملية تفاضلية لفرز تلك الظاهرة المنشودة بالذات حتى تصبح هي بنفسها المعيار التصميمي، وبدلاً، بالأحرى، من استخلاص السنن من الظواهر لتصبح السنن هي الواجبة الاتباع لغرض خلق عمارة جميلة.

عندئذ أخذت بدراسة النقد الفني. فوجدت بعد مطالعاتي فيه انه ينقسم إلى نوعين، أو هكذا تراءى لي. الأول هو ذلك النقد السلس العبارة، والبارع في الملاحظات الاعتباطية، لكنه لا يتألف إلا من تعليقات ذكية حول هذه الظاهرة أو تلك من الظواهر الاجتماعية أو الفنية أو المعمارية. والأخير هو النقد الذي تسلح بنظرية المحتوى والشكل، وهو الذي ساد وتبلور فعم في أذهان الجميع وانه ربما قد استحدث أصلاً وفق مبادىء النظرية المادية الجدلية. وحاولت تحليل الظواهر المعمارية بموجب هذه النظرية، أي المادية الجدلية. فقلت ان المحتوى المعماري ما هو إلا الوظيفة المعمارية وان هذه الوظيفة يمكن تقسيمها إلى قسمين: الأول الوظيفة النفعية بشتى فروعها وملحقاتها بما في ذلك الحيز والبيئة والمواد ... الخ والآخر الوظيفة العاطفية بما في ذلك النواحي الاستاتيكية والتعبدية والسياسية بل وحتى المزاج القومي للمنطقة المعنية، وفي ذلك الدور التاريخي المعين الذي يمر به ذلك المجتمع. أما الشكل فهو ذلك التكوين الهندسي الذي يظهر لنا المحتوى والذي يعتمد عليه ويكمن فيه. إذن إذا أردنا عمارة جيدة فعلينا أن نأتي بمحتوى جيد وبما أن الشكل هو تحصيل حاصل للمحتوى فإن الشكل يصبح جيدًا بصورة تلقائية ولا يصور العكس، إذ أن الشكل ما هو إلا انعكاس لشيء آخر هو جيد بالأصل. ان هذا يقود منطقيًا إلى تحديد ماهية المحتوى الجيد. وقد حسم النقد التقدمي آنذاك هذه المسألة بالقول ان المحتوى الجيد هو ذلك الذي يؤدي خدمة تنسجم مع التطور التاريخي البشري، بوجهه العام والخاص: العام نسبة لتطور المجتمع بشكل عام، والخاص نسبة لمرحلة معينة من تطور ذلك المجتمع. وعلى هذا الأساس يجري



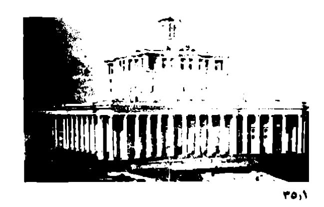
التقييم للمحتوى. والذي يكون بالنتيجة بمثابة اللازمة للشكل. لهذا تتوجب معرفة كيفية تحقيق المحتوى الجيد كلازمة لهذا التكوين. فالمحتوى يجب عند أداء وظائفه أن ينسجم مع المتطلبات الاجتماعية، الظاهرة منها والخفية، السابقة منها واللاحقة، وذلك لكلا الصنفين النفعي والعاطفي. بل أكثر من هذا، فإذا أردنا تحقيق المحتوى المتميز فينبغي أن يكون المحتوى قد دعم أولا وقبل كل شيء حركة التطور الاجتماعي في الحاضر والمستقبل وأضاف إلى سيرها نحو الأمام.

وبدأت اقرأ تاريخ العمارة، وتاريخ مراحل التطورات الاجتماعية على ضوء هذه المفاهيم النظرية. ومع توسعي في هذه المطالعات وتأملي فيها أخذت أتفهم العمارة بمفهوم أوسع وأدق، إذ صرت أدرك ان الأحداث والظواهر الاجتماعية إنما تأخذ مواقعها ضمن شبكة تاريخية معقدة التركيب، ولكل حلقة فيها وظيفتها، ولها بالنتيجة تأثيرها على تكوين الشكل.

كانت تلك التساؤلات تتراكم في ذهني وتتلبد كالسحاب.

وكنت في تلك الفترة بالذات أهوى تصوير الغيوم والنظر إليها من مختلف أشكالها. وكم مرة ذهبت إلى بارك هامستد قبل بزوغ اشعة الشمس لأترقب تحولات ألوان الغيوم. وأصورها. ثم اصنف التصاوير ضمن دراسة شخصية للطقس. لم تحيرني تلك الغيوم.

لكن غيمتي الفكرية التي تلبدت في ذهني حيرتني. ما هو تعليل ماهية الجمال؟ بل ما هي هذه الماهية بالذات؟ لم أجد لذلك تفسيرًا مقنعًا. حتى التعاليل التي عثرت عليها في الكتب، التي في متناولي لم تكن مقنعة ولا شافية لي. بدأت اطبق، كتمرين فكري، نفس اسلوب الاستنتاج المنطقي (أو: القياسي المنطقي) الذي يستخدمه أصحاب نظرية المحتوى والشكل، وهم الذين طوروا النظرية وأصبحوا حصنها المنيع، وأخذت أسأل نفسي: كيف نفسر الظاهرة الواضحة في الاتحاد السوفييتي حيث نجد أن العمارة هناك منذ اوائل الثلاثينات هي عمارة متخلفة سواء من ناحية الوجه التفصيلي أو الوجه العام؟ فإذا ماشينا الفرضية القائلة بأن محتوى العمارة في الاتحاد السوفييتي هو محتوى تقدمي فكيف نفسر ان هذا المحتوى يتخذ شكلاً رجعيًا باليًا؟ كيف نفسر أن هذا الشكل المتخلف وهو يلازم المحتوى المتقدم؟ وما الشكل في الواقع سوى عاكس للمحتوى؟ في حين يجب ظهور شكل جميل وبموجب نفس استنتاجاتهم وقياساتهم في المنطق النظري؟



٣٥،١

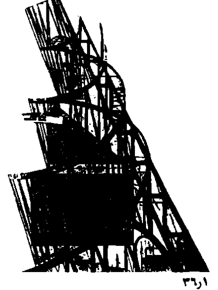
٣٥،١
مسرح الجيش الأحمر المركزي. موسكو. تصميم المعماريين الابيان وسمبرتزيف. شيد في ٤٠ ت.



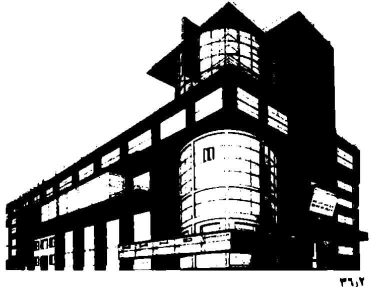
لم أقبل هذا المنطق ورفضته.

خاصة لأن تسلسل الوقائع التاريخية تشير إلى العكس تمامًا.

فقد قام بعض المعماريين السوفييت عقب الثورة بتجارب هامة ذات تطلعات معمارية حديثة. ومنهم فلادمير تاتلن والاخوان فزنن وتمثلت اعمالهم بمدرسة أطلق عليها مدرسة البنائية وكانت تجاربهم من الأهمية بمكان، في تطوير التخطيط والتكوين المعماري ووضع مبادىء ومعايير معمارية – اجتماعية جديدة تعكس مفهومًا جديدًا، مع كونه مفهومًا اشتراكيًا وثوريًا للمحتوى المعماري في الاسكان ودور العلم والتسلية. ومع ان هذه الحركة لم تكن تخلو بلا شك من الطوبائية وتحوي الكثير من الافراط فانها لو سنحت لها الظروف المناسبة لتهذبت هذه الدفعة غير الواقعية وانصقلت ولكان من المحتمل أن يكون لها نصيب في خلق عمارة ثورية خلاقة. لكن هذا لم يحدث لأن هذه الحركة قد جمدت في منتصف العشرينات.



٣٦٫١



٣٦٫٢

٣٦٫٣

٣٦٫١

مخطط مقترح للنصب الدولي الثالث. تصميم فلاديمير تاتلن. موسكو. ١٩ - ١٩٢٠.

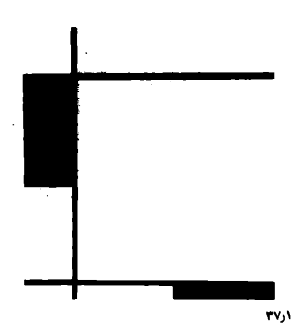
٣٦٫٢

نادي زويف. موسكو. تصميم ايليا غولوسوف. ١٩٢٦.

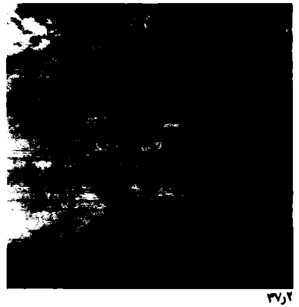
٣٦٫٣

تصميم لمكتبة لينين المركزية في موسكو. ١٩٢٩. للأخوة المعماريين فزنن والذي فاز بالجائزة الأولى للمسابقة في حينها ولكن لم ينفّذ فيما بعد.

كذلك فإن ثمة مدارس في الفن الحديث تنطوي على مبادىء رجعية، ولدى بعضها اتجاهات فنية ليس لها ادراك واضح في المسائل السياسية، بل وحتى الاجتماعية بوجه عام. غير أنها في عين الوقت مدارس ليس لها مكانة هامة في الفن فحسب وتمثل اتجاهات رائدة وتعد بمثابة القوة الحقيقية الدافعة للفن في روافده العديدة. هناك، وبالذات، حركة دي ستيل ورائدها موندريان وهناك سريالية سلفادور دالي، فضلاً عن الفن الفذ الخاص بـ انتوني كاودي.



٣٧٫١



٣٧٫٢

٣٧٫١
تكوين من اللون الأحمر والأصفر والأزرق للرسام بت موندريان. ١٩٢٧.

٣٧٫٢
تصوير سريالي للرسام سلفادور دالي. ١٩٣٦ م.



٣٧٫٣

٣٧٫٣
عمارة قصر ميلا. برشلونة. تصميم انتوني كاودي. ٥ – ١٩٠٧.

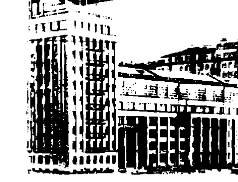
كيف يمكن إذن تفسير الشكل الجيد بل والطليعي وهو ذو محتوى سلبي، إن لم نقل رجعيًا، لمفهوم التطور الاجتماعي؟

إذن أصبحت المسألة عندي في غاية الخطورة.

إذن كيف يمكن التغلب على هذا التباين في منطق العلاقة بين المحتوى والشكل؟

ولم تقف الأمور عند هذا الحد بل جرت مقارعة وتجميد اولئك الفنانين في الاتحاد السوفييتي، هم وآخرون سواء داخل الاتحاد السوفييتي أو خارجه. باعتبارهم معماريين اهتموا بالشكل واهملوا المحتوى، لذا سموا بالفنانين الشكليين، كما جرت تسمية المهتمين بالمحتوى التقدمي بالفنانين الواقعيين الاشتراكيين حسب دورهم في النضال السياسي – الاجتماعي. وانقسم العالم الفني إلى معسكرين، أولهما شكلي وانصاره منبوذون بالمفهوم التقدمي آنذاك، ورجعيون بل ومطاردون أحيانًا وإن كان هذا المعسكر يضم أمثال موندريان والاخوان فزنن وحتى كوربوزييه وفرانك لويد رايت وميز فان در رو، والآخر يضم فنانين نشطين في الحركات التقدمية الدولية، لكنهم، أو بالنسبة لبعضهم، عديمو القدرة والمخيلة بل وحتى العاطفة بحيث انتجوا ابنية خانقة وغير اقتصادية. ولا يتعدى عملهم الطراز الدعائي المبتذل.

وجدت عند مطالعاتي خلال هذه الحقبة، وفي ثنايا مؤلفات انغلز، نعتًا معينًا للبرجوازي بالمتملق الذليل. فكنا أنا وصديقي هيرست نستعمل هذا النعت لمداعبة بعض زملائنا في الدراسة الذين لا يميلون إلى اليسار ولا إلى الاشتراكية العلمية، بل كنا كذلك في استعمالنا لذلك النعت معهم لا نقتصر على المداعبة بل نتجاوزها إلى الغمز واللمز باولئك الزملاء. على اني عند وصفي للمعماريين السوفييت الذين خنقوا المدن بناياتهم ولبدوها بالعتمة اضفت إلى ذلك النعت صفة أخرى هي صفة البله، فكنت أطلق على اولئك المعماريين نعت المتملق الذليل الأبله. ودلالة هذه الحكاية اننا حين كنا نطلق الصفة الأولى لوحدها كنا نضحك متلذذين بدعابتها فهي إنما كانت تستعمل في جو الفكاهة، ولكن، وإذ أخذنا نستعمل معها الصفة الثانية اكتسبت الجملة مناخ الجد، ذلك لأننا بذلك الوصف المركب كنا في واقع الأمر نعبر عن شعورنا الأليم تجاه أولئك المعماريين السوفييت الذين احتضنتهم الاشتراكية، فأخذوا على عاتقهم مسؤولية بناء عمارة الاشتراكية الواقعية. اننا بإضافة وصف آخر للكلمة قد انتقلنا من الدعابة الخفيفة إلى الجد الثقيل، إذ اتخذت المسألة أبعادًا خطيرة، ومحيرة لنا معًا، لأن الفنون عامة والعمارة الشعبية خاصة، أو العمارة الواقعية كما كانت تعرف وتمارس وتروج في العالم الاشتراكي كانت عمارة بالية ومزرية وبائسة.



١ر٣٨

١ر٣٨
نموذج للعمارة السوفيتية التي صممت تحت شعار الواقعية الاشتراكية. لفترة الأربعينات. وما هي إلاّ عمارة بالية وبائسة.

فاختمرت حيرتنا بشكل جلي:

كيف يمكن أن يعكس المحتوى الجيد شكلاً رديئًا؟

كيف يمكن أن نفسر انفصام الفن إلى شطرين، أحدهما الواقعي الاشتراكي والآخر الشكلي؟ فالشطر الأول، وهو العالم الاشتراكي يخرج لنا فنًا متخلفًا رجعيًا، والشطر الثاني هو العالم البورجوازي يظهر فيه الفنانون الطليعيون الرواد الحقيقيون؟

بل وأكثر من هذا، كيف يمكن تفسير المنطق الجدلي الذي بلور النتاج الفني إلى قطبين متناقضين، أو فلنقل نقيضين، أولهما المحتوى والثاني الشكل؟ وبعبارة أخرى فإن الانتاج المعماري، والفني أيضًا، في العالم الاشتراكي بدا كما لو انه قد حصر خلفية المنطق في استقطاب النتاجات كافة بقطبين: الأول، الواقعية الاشتراكية: أي الفن الذي ينطوي على محتوى جيد والذي ينسجم، بل ويدعم، في تطلعاته وآفاقه الحركة الاشتراكية، والثاني،



الفن الشكلي: أي الذي لا يتعدى عند تقييمه كونه فنًا خاليًا من المحتوى وقد ركز في إنتاجه على الشكلية، وهو إما ذو موقف صريح في محتواه، إن وجد، ضد الحركة الاشتراكية وحتى ضد التطور الاجتماعي، أو انه يخلو من المحتوى أصلاً بل ويخلو حتى من التعبير عن المسألة الانسانية بأي صورة كانت، أي انه بمعنى من المعاني حيادي، لا سياسي ولا اجتماعي. وكل هذا وفق تفكير المنطق الجدلي المشار إليه.

فالحيرة، إذن، كانت في هذا التشابك بين المحتوى الجيد الذي يعكسه شكل رديء وبين المحتوى الرديء الذي يعكسه شكل جيد!

إن المحتوى والشكل يمكن أن يتطورا كلاهما وان ينشأ عن كل منهما كيان آخر منفصل. لكن هذا يحدث قبل عملية التكوين بالنسبة للمحتوى، وبعد عملية التكوين بالنسبة للشكل. وبعبارة أخرى، ان المحتوى (وهو المجموع الكلي الناتج عن حصيلة تفاعل مكونات المتطلبات الاجتماعية) إنما يتبلور هكذا ليصبح كيانًا معنويًا موحدًا قائمًا في الفكر، لذا يمكن لهذا الكيان أن يتفاعل مرة أخرى مع عوامل أخرى تؤدي بالنتيجة إلى تطويره إلى محتوى آخر جديد. أما الشكل (وهو ليس سوى عكس مادي حقيقي للمحتوى) فإنه بعد أن يصبح كيانًا ماديًا ليستقر كفكر في الأذهان فيمكن له أن يتطور ويتبلور من جديد بشكل آخر، بل قد يتخذ شكلاً مختلفًا عن أصله تمامًا.

من هنا يتضح ان المحتوى، بعد أن تتم التفاعلات التي ولّدته، ينتقل من كونه فكرة معنوية فيحل في شكل مادي، وينصهر فيه ويصبح جزءاً منه.

كما ان الشكل بعد أن يستقر، ينتقل من كونه مادة ملموسة فيحل كفكرة في الأذهان.

لذا فإن النظر إلى هذا التضاد بين المحتوى والشكل – كمفهوم جدلي – دون الالتفات إلى تلك العملية التي حولت المحتوى، كظاهرة اجتماعية، من فكرة إلى شكل مادي، ودون اعتبار هذه الظاهرة هي الحد الفاصل في توليد الكيان الكلي للمحتوى والشكل، إنما يؤدي إلى الارتباك في تفهم حقيقة المحتوى من جهة وحقيقة الشكل من جهة أخرى. أي يؤدي إلى الفصم بين الاثنين وكأنهما ظاهرتان مستقلتان يجوز معالجتهما كلاً على حدة وكأن للواحدة كيانًا منفصلاً عن الآخر، في حين ان الظاهرة الأخرى، أي (الشكل)، إنما هي في الواقع لا تعدو أكثر من كونها انعكاسًا للأول، أي المحتوى.

لذا بدأت استنتج بان النقد السوفييتي، الذي لم يشر إلى هذه الناحية بالذات، قد أصبح بنظري خاليًا من المنطق الجدلي، لأنه يذكر ظاهرة التضاد دون دعمها بقاعدة العملية الانتاجية في تلك النقطة الحرجة والحاسمة، عند تحويل المحتوى إلى شكل.

لذا وجدت نفسي بدون نظرية تقنعني، وتروي ظمأي، أو ترشدني إلى طريق اتفهم به السنن



والمعايير التي بموجبها أرى العمارة.

فالعمارة بالنسبة لي ليست مجرد متعة يمكنني أن اتناساها وقت أريد وحين أشاء، بل هي عملي وكياني، إذن لابد أن اتلمس الحلول المناسبة لهذه الأزمة التي باتت تلازمني وترهقني ليل نهار.

أخذت ارتاد المكتبات والمعاهد ناظرًا في الكتب، وأجوب الشوارع والمنتزهات مسائلاً نفسي، ومبسطًا النظريات والفرضيات إلى حد استنفاذها، فاقارن الفرضية مع الأخرى، واسترسل في المفاهيم إلى أن أشبعها تحليلاً وبالحاح، إلى درجة كنت معها اتساءل مع نفسي: ترى هل انني قد تجاوزت المنطق السليم؟ ثم أرجع إلى زملائي وأطرح الأمور فنناقشها سوية، وهكذا نعيشها سواء في المدرسة أو المطعم أو الشارع أو البيت.

وسألت نفسي مرة على حين غرة: من يولد من؟ هل المحتوى يولد الشكل أو الشكل يولد المحتوى؟ وأجبت ان السؤال نفسه خطأ، وعليه يجب إعادة النظر في كل شيء ومن جديد.

واسترسلت قائلاً: إن المحتوى مهما جرى عليه من تعديلات أو إضافات فإنه في النهاية وبنتيجة التفاعلات الجارية سيكون حصيلته الشكل. ثم إذا نظرنا إلى الجانب الآخر من المسلسل المنطقي نجد أن الشكل بعد أن يصبح فكرة قد يبتعد عن أصله، أي يبتعد عن وظيفته التي ولدته أصلاً عن طريق المحتوى والذي جاء هو ليعكس مكونات ذلك المحتوى. وهكذا يدخل الدورة مرة أخرى فيصبح جزءًا من المحتوى الذي هو في طوع التكوين – محتوى جديد لتوليد شكل جديد، من شكل إلى آخر بسبب مطلب جديد.

إذن، لا يجوز ولا يمكن أن نضع المحتوى والشكل كظاهرتين متضادتين.

فإذا حدث ذلك، أي جعل الشكل في موقع مضاد للمحتوى، فما هي إذن الظاهرة التي تعكس لنا المحتوى وتظهره؟

تساءلت، أليس من المحتمل أن نظرية المحتوى والشكل قد اعتمدت في الأصل على فرضية معينة خاطئة؟ وهي التي اعتبرت السنن والمعايير هي الشكل ذاته، ولذا أصبحت الشكلية، بمفهومها، عبارة عن إظهار هذه السنن والمعايير التصميمية، كالألوان ومباديء التكوين، ومنها النسب، والتناظر، والايقاع، والتنويع، والتكرار والمقطع الذهبي، والتصحيح النظري، والانتاسيس، وغيرها من مبادىء التكوين، كأنها أي المباديء – الشكل ذاته!

أو ان مباديء التكوين، منفردة ومجتمعة، هي التي تؤلف وتكون الشكل لا غيرها. بيد أن هذه السنن في الحقيقة ليست سوى أساليب، أو جزء من التكوين الذي هو بحد ذاته،



بالاضافة إلى أساليب أخرى، لا يؤلف أكثر من التكنيك الذي بموجبه يتم تكييف الشكل، أو بمعنى أدق، انها جزءاً من تقنية تكوين الشكل التي تنقل المحتوى الفكري إلى مادة حقيقية فتظهر لنا كشكل.

إذن، هذه المكونات التكوينية، باعتبارها جزءاً من التكنيك، هي لازمة للمحتوى وجزء منه.

إضافة إلى أن السنن التكوينية للشكل هي جزء من تقنية الانتاج، إذ انها من جانبها الآخر – باعتبارها جزءاً من المحتوى الفكري أصلاً – تؤلف جزءاً من العملية الانتاجية ذاتها. فإذا تراءت لنا المقومات التكوينية كأنها الشكل بحد ذاته، أي أن الشكل هو التكوين لا غير، فإنما يرجع سبب ذلك إلى ابتعادنا من تفهم العملية الانتاجية – العملية المحوّلة للفكر إلى مادة، أو تحويل المادة من حالتها إلى حالة أخرى بسبب التفاعل الفكري. لذا نكون في هذه الحالة قد حجبنا عن أنفسنا حقيقة المحتوى.

فالمحتوى، من الجانب الآخر، إذا ما خدعتنا أساليب التكوين، وهي جزء من مكوناته، يظهر لنا كأنه المكوّن الوحيد للشكل.

وبهذا نكون قد حجبنا عن أنفسنا حقيقة العملية الانتاجية.

قد لا نفهم الشكل، قد لا نستسغيه، قد نرى فيه ايماءات وخصلاً وصوراً لا نقبلها، وقد يكون الأمر العكس، ولكن هذا لا يغير الحقيقة، فالشكل لا يعدو أكثر من عاكس للمحتوى وان الذي نستسغيه أو نرفضه هو أحد مكونات المحتوى وقد ظهرت لنا في الشكل بكيانها المادي بعد أن جرت عليه عملية التحويل المشار إليها.

إذن، إذا كان الأمر كذلك، فلم هذه السذاجة في الالتباس بين التكوين أو أساليب التكوين وبين الشكل؟

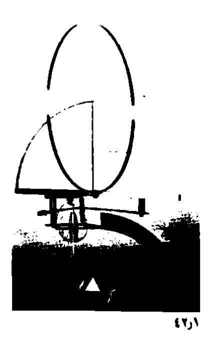
وهل حقًا ان الأمر بهذه السذاجة؟

فقلت قد يكون هناك بعض الالتباس المنطقي بين اسلوب التعبير أو وسيلة إظهار المحتوى من جهة وبين الشكل نفسه من جهة أخرى في عالم الأدب، وهذا التباس له ما يبرره، لأن عملية التحويل المشار إليها لا تتجلى بوضوح في الانشاء اللغوي. لأن النتيجة التي تحصل من عملية التحويل تلك لا تظهر بمادة حقيقية كما هو الحال في العمارة أو الفنون التشكيلية. ولا أريد أن أخوض في موضوع اللغة لأن الأدب، كمعرفة، لا يخلو من بعض المبررات للالتباس. ولكني أرجع وأقول كيف يمكن أن أبرر هذا الموقف في العمارة والنحت والرسم



حيث يتجلى الأمر بكل أبعاده، إذ أن أساليب التكوين هي أداة تستخدم كجزء من مكونات المحتوى وليست هي بحد ذاتها الشكل.

صحيح، مكونات الشكل منها مادية ونفعية وظيفية ومنها عاطفية، وعند تفاعل هذه التكوينات في عقل الانسان تتحول إلى مفهوم، إلى محتوى فكري، لا يظهر إلى الوجود إلا عن طريق تحويل يجري على التكوين الفكري ويصبح مادة حقيقية، ويظهر نفسه لنا كشكل، أقول كيف، ولماذا تبلورت نظرية المحتوى والشكل، في الاتحاد السوفياتي، في حقبة الثلاثينات بينما سبقتها حقبة مترعة بمفاهيم الانشائية والوظيفية وعلاقاتها وتفاعلها الواحدة بالأخرى والتي تمثلت بمدرسة البنائية. فحركة البنائية التي اسسها نعوم گابو واخوه انطوان پفزنر، ثم انتمى إليهما فيما بعد فلاديمير تاتلن وكاسيمير ماليفيج والذين هم، كحركة، قد وحدوا وجمعوا بين الرسم والنحت وبالنتيجة وحدوا بينهما وبين العمارة، معتمدين أساسًا على الفرضية القائلة بأن المواد المستعملة في نتاجهم النحتي أو المعماري تخضع في تكويناتها إلى تكوينات هندسية التي هي بحد ذاتها أساليب لعرض المحتوى الفني، كل هذا اختمر خلال هذه الحقبة في المفهوم القائل بأن الوظيفة في العمارة تتفاعل مع الناحية الانشائية فتتمخض عن تكوينات شكلية معينة يمكن استخدامها لأداء مختلف الوظائف الاجتماعية.


١ر٤٢

١ر٤٢
نصب لمرصد فيزياني للنحات نعوم گابو.
١٩٢٢.

ويمكن لنا أن نستلخص من هذا، بعبارة أخرى، ان هذه المدرسة قد اعتمدت على المبادىء الانشائية المتقدمة كجزء من التكوين، والتي تتفاعل مع التكوين الوظيفي / النفعي لتوليد تكوينات هندسية والتي تظهر لنا الشكل.

فإذن يمكن القول بجواز اطلاق نعت «الشكلية» على حالة معينة تنحصر في نتاجات ذات محتوى باطل. وحينئذ، وإذا كان الأمر كذلك، يكون الشكل نفسه باطلاً لأنه عكس لمحتوى باطل أصلاً. والعكس صحيح كذلك. فإذا جاء المحتوى جيدًا فالعاكس يكون حينئذ جيدًا كذلك.

هذا مبدأ عام. ولتوضيح بعض جوانبه الغامضة لابد من تبيان المفهوم الخاص بمكونات



المحتوى. ان المحتوى هو ذلك المطلب الاجتماعي الذي يتكون من مكونات عديدة بما في ذلك الوظيفة النفعية منها والعاطفية والتكنولوجية. وهذه تتشابك وتتفاعل إلى أن تصبح مطلبًا. فإذا تضمن المحتوى في إحدى مكوناته جانبًا قد اكتسب أهمية كبيرة وملحة – كما تظهر أو تتراءى لنا أو كما نعتقد نحن – في فترة تطويرية معينة، فإن ذلك لا يعني بأن هذا المحتوى بأجمعه صالح، إذ قد تكون المكونات الأخرى غير صالحة، فيصبح التكوين الذي أفرزناه وأعطيناه الأولوية غير آهل لهذا الموقع، وبالتالي يصبح المجموع الكلي للمحتوى، حسب هذا المنطق، باليًا، أو باليًا نسبيًا، والعكس صحيح كذلك.

فقد تكون هناك مفردات من المكونات لها أهمية، أو أنها بحد ذاتها مهمة في تطوير أو دعم أو توضيح محور ذلك التكوين بالذات، فارتأى المجتمع أو جزء منه أو طبقة من طبقاته أو حركة ما فيه أن تهمل هذه الناحية في فترة تاريخية ولأسباب خاصة، فلا يعني هذا بأن المجموع الكلي للتكوين، أي المحتوى، غير صالح.

إذن، وبهذا المفهوم، يصبح تقييم العمارة عبارة عن أداة لفهمها وليس مجرد أداة سياسية، وذلك بعد أن استغنينا عن نظرية «المحتوى والشكل» وصرنا نستطيع أن ننظر إلى المطلب الاجتماعي – المحتوى سابقًا – نظرة موضوعية ونأخذ الشكل باعتباره لا يزيد على ظاهرة تعكس المطلب. فالعمل الفني لا يظهر للوجود الواقعي الحقيقي ما لم يتحول أو ينبثق أصلاً من محتوى قد تكامل في كيان، وبالنتيجة يظهر لنا كشكل، ولكن ربما قد يكون المحتوى رديئًا أو حياديًا أو حتى رجعيًا، ولكن هذا الأمر لا يغير الحقيقة بأن المحتوى لا يتفاعل ويتحول ويصبح شكلاً ما لم يتكامل ويصبح فكرة ملحة تتطلب التوليد – بصرف النظر عن جودة المجموع الكلي للمحتوى أو رداءته. وبعبارة أخرى فإن التكوين الكلي للمحتوى يتجمع ويتكامل دون أن يكون لهذا التجمع والتكامل علاقة جودة أو رداءة مفردات التكوين، إذ هناك قوانين أو دوافع أخرى محركة تحكم التكوين وليس فقط الضرورة الاجتماعية التقدمية – أو على الأقل كما تتراءى هذه الضرورة بمنظار التقدمي في موقع ما وفي بلد ما وفي فترة تاريخية معينة. فإذا كثرت مظاهر التزويق في شكل معين كما حدث فعلاً في بعض الفترات من تاريخ الفن – فتفسير هذه الظاهرة هو بأن المحتوى نفسه يتطلب التزويق المتألق – وان هذا التزويق جاء نتيجة ظروف اجتماعية معينة تثمنه وترغب فيه وتصبو إليه لهذا السبب أو ذلك. ولا يعني هذا أبدًا بأن التزويق المتألق هو شيء حسن بحد ذاته في كل زمان ومكان. كما ان العكس صحيح كذلك، أي ان هذا التزويق لا يكون شيئًا رديئًا بحد ذاته في كل زمان ومكان، فهناك فترات تاريخية تجلى فيها التألق.

إذن فالمسألة ليست هي «شكلية» الفن وانما، وفي هذه الحالة، هي تواجد التزويق المتألق أو الفخفخة كإحدى المكونات البارزة في تكوين المحتوى لذلك الفن في تلك الفترة من تطوره.

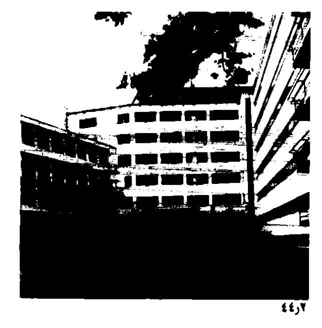
فالمسألة إذن يمكن التأكيد عليها بالعرض التالي، كواقعية تاريخية لها أهميتها الكبرى في تطوير



العمارة الحديثة. فالمدرسة البنائية في الاتحاد السوفياتي في العشرينات. فضلاً عن نتاجات معماريين آخرين في أماكن أخرى وهم من الرواد في نفس الحقبة الزمنية. ومنهم: لا على التعيين ادولف لووس في فينا و ألفار آلتو في فنلندا بل وحتى نصب ليبلنيك ولكسمبورغ في برلين، ان مثل هذه الأعمال لم تدعم أو تضيف في محتواها أو حتى في «شكلها» إلى الحركة التقدمية – كما تراءى الأمر إلى قادة الحركة التقدمية في خارج الاتحاد السوفياتي – ناهيك عن انها نعتت هي نفسها بالشيوعية من قبل الفاشية. فالمسألة هنا. هل يمكن القول ان هذه النتاجات المعمارية، أو بالأحرى، هل ان هؤلاء المعماريين كانوا قد صبوا إلى وخططوا للمساهمة في الحركة التقدمية؟ أو ان الحركة التقدمية لم تنتبه إلى هذه الالتفاتة بالذات وبذلك تكون قد فقدت فرصة الاستفادة من هؤلاء المعماريين الطليعيين؟



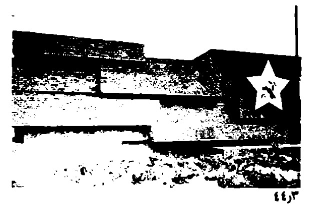
٤٤،١



٤٤،٢

٤٤،١
دار مولر في فينا تصميم ادولف لووس. ١٩٢٨.

٤٤،٢
مصح لمرض السل. بايميو. فنلندا. تصميم الفار آلتو. ٢٩ – ١٩٣٣.



٤٤،٣

٤٤،٣
نصب ليبكنخت و لكسمبورغ في برلين. ١٩٢٦. تصميم ميز فان در رو. أزيل المنشأ فيما بعد.

أقول الجواب لا، وأكيد لا، ولا مبرر أن نخدع أنفسنا، فهذه النتاجات لم تكن تضمر أهدافًا سياسية معينة أو حتى اجتماعية كما يفهمها التقدمي آنذاك اينما كان. وعليه وبمنطق مفهوم المحتوى والشكل ينبغي اعتبارها، كما حدث فعلاً، أعمالاً «شكلية» لا تقدمية.

و إذا ماشينا هذا المنطق – منطق المحتوى والشكل – إلى نهايته الحتمية فسيصبح عندئذ نتاج هؤلاء الطليعيين، ذلك النتاج الذي «اهمل» المحتوى الجيد وتوسع في «ابراز» الشكل، نتاجًا رديئًا، وبمعنى أدق سيأخذ موقعًا في خانة الفنون السيئة.

ولكن الحقيقة كما ورد مرارًا وتكرارًا هي ان الواقع يخالف هذا المنطق أو هذه النظرية لأن



أعمال الفنانين المذكورين أعمال طليعية وجميلة - كما تراءت لي آنذاك.

ان هذه الحيرة التي نشأت في ذهني وأخذت تتعاقب فيها الأفكار أصبحت تهيمن عليّ أيامًا وأسابيع بل وأشهرًا، وكانت تعايشني اينما ذهبت، حتى اختمرت من ذاتها. إذ بينما كنت يومًا في طريقي إلى سكني في جادة هولند بارك غربي لندن سألت نفسي:

لماذا لا نبدأ من جديد؟

إذ سأباشر بتعريف المحتوى.

فقلت: المحتوى هو مطلب.

المحتوى هو الشيء الذي نريد.

فإذن علينا ابتداء تبديل كلمة المحتوى بكلمة المطلب.

والمطلب يتضمن نوعين من المكونات:

أولهما، الوظيفة النفعية، والآخر، الوظيفة العاطفية.

وإذا تمحصنا قليلاً نجد بأن الخط الفاصل بين هاتين الوظيفتين يتلاشى، فإنهما وان اختلفا في الأداء الوظيفي، فإنهما في الحصيلة يؤلفان قطبًا واحدًا. إذًا، والحالة هذه، لا مناصة من السؤال، كيف يتكون أو يتحقق المطلب إلى الموجود؟

لذا، يمكن تحديد المسألة بعبارتين:

الأولى، ماذا؟ ماذا نريد؟ -: المطلب.

والثانية، كيف؟ كيف التحقيق؟ -: اسلوب الانتاج.

إذن، لدينا ما ينبغي أن نسميه بالمطلب، وقد تجمع وتكامل في كيان معين، ومن ثم فقد تم تحقيقه باسلوب انتاجي معين، وعندئذ تكون حصيلة هذه العملية مادة حقيقية جديدة هي الشكل. فهذا الشيء الجديد، ما هو إلا شكل بحد ذاته.

فالمسألة إذن، مرة أخرى، هي عبارة عن مطلب يتفاعل مع اسلوب انتاجي، فتكون



الحصيلة ظهور شكل، وبعبارة أخرى: عند تبلور متطلبات ثانوية وظيفية متعددة، المنفعية منها والعاطفية، في كيان موحد، ودخول هذا المطلب الموحد في تفاعل مع الأسلوب الانتاجي، **يتولد في نهاية هذه العملية التحويلية شيء جديد هو الشكل، جديد لأنه غير متطابق مع مكونات المطلب وغير متطابق مع اسلوب الانتاج. وبتولد شيء جديد نكون قد حصلنا على تحويل نوعي، ولا تحويل نوعي دون أن يتم تفاعل متبادل جدلي.**

فإذا أخذنا بالاسترسال مع هذا المنطق نقول: بعد أن يتبلور المطلب في قطب، يتفاعل هذا القطب مع القطب الثاني – وهو اسلوب الانتاج – تفاعلاً تناقضيًا جدليًا متبادلاً، وبنتيجة هذه العملية الجمعية أو التركيبية يتحول المطلب، (والذي هو عبارة عن تبلور فكري)، بهذا **التفاعل مع اسلوب الانتاج، والذي هو عبارة عن تفاعل مادي حقيقي، – بالاضافة إلى الناحية الذاتية المتواجدة بسبب العامل الانساني – إلى مادة ذات صفة جديدة، وهو تحويل نوعي.**

إذن الشكل هو عبارة عن الوليد الجديد والناتج عن الحصيلة الحتمية ومبعثها التناقض الجدلي بين القطبين المتبادلين: المطلب من جهة واسلوب الانتاج من جهة أخرى، وان ترافق كل منهما لازمة للآخر.

وأخيرًا يمكنني تعريف نظريتي في جدلية الشكل كما يلي:
الشكل هو الحصيلة المادية لتفاعل جدلي متبادل بين مطلب اجتماعي متمثل بفكرة من جهة، ومن جهة أخرى، التقنية المعاصرة له متمثلة بعناصرها الفكرية والمادية والذاتية الخاصة.

فهكذا، إذن، إذا نظرنا إلى العمارة نجد أن وجودها وتطورها وتنوعها يخضع لهذه السنة في التناقض والتفاعل وثم التحول النوعي، وذلك بين القطب الأول المتمثل في المطلب الاجتماعي وبين القطب الثاني المتمثل بالأساليب التقنية. وحصيلة هذه العملية تظهر لنا، لاحساساتنا، في مضمار الشكل على صورة عمارة.

كان علينا في السنة الدراسية الثالثة اختيار مرحلة تاريخية معمارية لدرسها دراسة موسعة. فلم أتردد في اختيار العمارة القوطية.

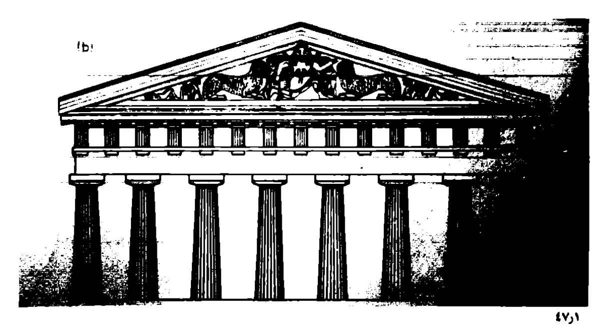
كنت في واقع الأمر مولعًا آنذاك بالعمارة الاغريقية. لقد كان هدف الاغريقي ايجاد نسب هندسية ثابتة للشكل الهندسي لتطبيقها في كل زمان ومكان، النسب التي تمكنه من التوفيق بين انسجام مقاسات الجسم الانساني وبين الوقار الرصين اللازم لهيكل الآلهة. وكانت النظرة العقلانية هي القاعدة الرئيسية للنسب الهندسية في كل الأحوال.

ولهذا استطاع الاغريقي أن ينشيء مثلاً معايير بأحجام مختلفة مستخدمًا ذات المقاييس النسبية



والمعايير الجمالية دون أن يؤثر ذلك على الجوانب الجمالية أو النحتية لتلك المنشآت، بصرف النظر عن أحجامها، أي أبعادها.

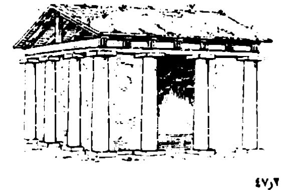
وبعبارة أخرى فإن العمارة الاغريقية لا تعتمد على الناحية الانشائية (أو: البنيوية) بل لا تضعها قاعدة لسنن العمارة. بل ان سننها ومعاييرها جمالية، رياضية، عقلانية، وهي مشتقة أصلاً من انشائية خشبية. أي ان العناصر التي تكون تركيب العمارة اليونانية (والمتمثلة بالمعبد) يرجع أصلها من الناحية الشكلية إلى الانشائية الخشبية، ثم تطورت الأشكال، إن لم نقل قد نقلت، من الخشب إلى مادة أخرى، وهي الحجر. فالصقل في العمارة الاغريقية انصب على عناصر لم تتغير من ناحية العلاقات الشكلية وان كان قد تغيرت المادة المستخدمة في الانشاء من الناحية النوعية (من الخشب إلى الحجر). كما انها عمارة أخذت تتجانس بنسب وعلاقات عقلانية ثابتة تستخدم في كل مكان. ولا يعني هذا ان العمارة الاغريقية لم تتطور في مراحل مهمة ومتميزة، لكن قاعدة التطور هذه كانت هي علاقة النسب بعضها ببعض وليس الناحية الانشائية. لذلك لم تكن تلك الفترة التاريخية تروي ضمأي وقتذاك.



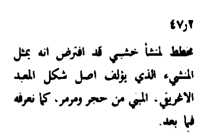
٤٧،١

٤٧،١

مخطط لمعبد ارتميس في كركيرة. حوالي ٥٩٠ ق.م. ان سنن ومعايير جمالية العمارة الاغريقية هي عقلانية ثابتة منها النسب بين قطر العمود وارتفاعه. وفي المنظومة الدورية للعواميد كانت هذه النسبة ١ إلى ١١ أي ١ مدال والذي يمثل نصف قطر العمود أي ١١ مدال ويمثل ارتفاع العمود من القاعدة حتى أعلى التاج.



٤٧،٢



٤٧،٢

مخطط لمنشأ خشبي قد افترض انه يمثل المنشيء الذي يؤلف اصل شكل المعبد الاغريقي. المبني من حجر ومرمر، كما نعرفه فيما بعد.

أما العمارة القوطية فهي على عكس ذلك. حيث تتجلى فيها العلاقات الانشائية وتبرز بروزًا متميزًا. وكان لباب المراحل المتعاقبة في الحقبة القوطية هو القفزات في التطور الانشائي، قفزة بعد قفزة حتى بلغت المدى الذي لا يقهر فتداعت وانهارت حجارتها كاتدرائية بوفيه ذلك هو التطور الذي كنت اصبوا إليه. التطور غير المثقل بالعقلانية.

وكنت قد زرت في وقت سابق بلدة كيمبردج وقضيت فيها عدة أيام، كما زرت كنيسة كلية

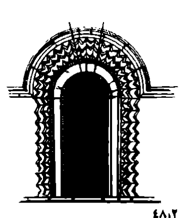
الملك مرارًا. وذات يوم كنت فيه وحيدًا، فصرت اصعد النظر إلى السقف واتأمله مأخوذًا به، فإذا بي أحس بأن كل حجارة في البنيان مشبعة بصدى تراتيل صبيان الكوراس، فأجلس مسحورًا، واستلقي أحيانًا على الأرض ارنو إلى الظل والضوء وهما يتعاقبان كما لو بتضامن خفي على نقش المستقيمات والمنحنيات والمستديرات في الحجر المتوهج حتى بدا لي السقف كله كأنه بركة ظليلة تموج في واد خرافي الألوان مستلقية على أحضان خريف جذلان وهيمان، وأخذت المساند ترتفع إلى أن التقت في هذا البلور المتشقق بانتظام عجيب امتلأت به السماء. ثم أخذت أصوات الموسيقى الرخيمة ترتفع في تلك الظهيرة مرة أخرى.



٤٨ر١

٤٨ر١
سقف صحن كنيسة كلية الملك في كيمبردج. انكلترا. ١٤٤٦ – ١٥١٥ م. الصورة ١٩٤٩.

ان العمارة القوطية تتميز بالعلاقات الانشائية:



٤٨ر٢

٤٨ر٣

٤٨ر٢
قوس نصف دائري من العهد الرومانسكي. من منتصف القرن الحادي عشر لغاية منتصف الثاني عشر. تشير الصورة إلى موقع حجارة العقد والتي يكون موقع الضعف في انشائية القوس.

٤٨ر٣
قوس مستدق من العهد القوطي الأول. من نهاية القرن الثاني عشر لنهاية الثالث عشر. وقد أزيل عماد العقد عندما استدق القوس.

فالقوس فيها أصبح قوسًا مستدق الرأس، فقد ازيلت منه حجارة العقد وهي أضعف نقطة فيه.

أما المسند فقد ارتفع شامخًا، وأفرغت الجدران المحيطة به حتى أصبح هو السند الوحيد في البناء، وارتفع حتى أصبح لا يتحمل قوى الثقل المنساب فيه. عندئذ اسند بالزافرة. ثم ارتفع المسند وارتفع أكثر فأكثر مجتذبًا اثقالاً أكثر فأكثر فاسند عندئذ بزافرة ثانية، فثالثة.

وفي نفس الوقت امتدت من المساند شبكة من الاضلاع تحمل ألواح السقف على هيئة عقد مضلع تتلاقى في الوسط بالسرة، وهكذا حرر الباع بين المساند من حمل اثقال البناء،

٤٩٫١

كاتدرائية ايميان. فرنسا. لقد افرغت الجدران واستقلت المساند وبهذا فسحت باحات واسعة للشبابيك. ١٢٠٠ م.

٤٩٫٢

مخطط منظور لمقطع في كاتدرائية ايميان يظهر بأن الجدران المحيطة بالمسند قد افرغت وأصبح هو المسند الرئيسي في المنشأ. ولهذا أصبح لا يتحمل قوى الثقل المنسابة فيه فاسند بالزافرة.



٤٩٫١

٤٩٫٢

٤٩٫٣

كاتدرائية ريمز. فرنسا. القرن الثالث عشر. عندما ارتفعت المساند وضعفت اسندت بزافرة. ومن ثم بزافرة ثانية وثالثة.

٤٩٫٣

فأخذت النوافذ تكبر وتتسع حتى امتلأ الباع بها، وأخذت النوافذ ترتفع كذلك بزجاجها الملون حتى كادت تملأ البناء باسره، فإذا بالمكان يتحول إلى وهج نازل من العليا فيجثو المؤمن في ارجائه متعبداً أو يجلس في ركن قصي ليسبح مع الملائكة أو ليقرأ قصص الانبياء والقديسين.

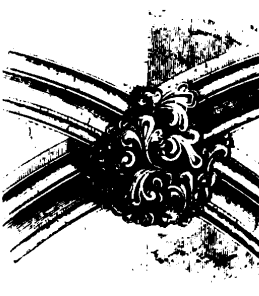
واقتضت دراسة العمارة القوطية مشاهدة ابنيتها موقعيًا. فأقدمت على التجوال في انكلترا لهذا

٤٩٫٤

كاتدرائية لنكولن. انكلترا. حوالي ١٢٢٠ م. امتدت من المساند شبكة من الاضلاع فالتقت وسط السقف في السرة.

٤٩٫٥

امتدت الاضلاع لتحمل اثقال الألواح ومن ثم التقت في سرر متعددة في سقف كاتدرائية ايلي.







٤٩٫٥

٤٩٫٤



الغرض مستخدمًا شتى وسائل النقل: القطار، الباص والدراجة الهوائية، وحتى بواسطة التطفل (أي الوقوف في عرض الطريق والاشارة باليد للسيارات المارة لغرض الركوب). كنت اسافر أحيانًا بمفردي وأحيانًا مع بعض اصدقائي مثل روبنشتاين وهيرست أو غيرهما. كنا نقيم في الفنادق أو في بيوت الشباب أو بين حضائر التبن، وأحيانًا ننصب لأنفسنا الخيم في الغابات أو في العراء أيام الصحو، لا يعيقنا حر أو برد ولا مطر.

وبدأت اتفهم بالتدريج العمارة القوطية، وادرك ان كل قوس فيها صغير أوكبير، وكل سرة من السرر، وكل مسند وكل ورائد الزافرة وفوق الثقالة المستدقة بل وحتى تلك المساند في وسط الشبابيك، هذه كلها تدب فيها قوى الاثقال فتشدها الجاذبية فتنساب إلى الارض. على ان البناء يتصاعد باتجاه معاكس، فيرتفع وكأنه يريد أن يشمخ ليبلغ السماء.


١ر٥٠

١ر٥٠
كاتدرائية ايميان. فرنسا. ١٢٠٠ م. تدب قوى الاثقال في الصحن فتنساب الى الأضلاع والى المساند وارماحها ومن ثم إلى الأرض. إلا أن روحية البناء تتصاعد باتجاه معاكس وكأنها تريد أن تشمخ إلى عنان السماء.

وتراءت لي كل حجرة من الحجر جميلة مشحونة بالحس لأنها مشحونة بالوظيفة. و إذا بجمال الكاتدرائيات القوطية (صولزبري وونجستر في انكلترا وايميان وريمز في فرنسا) إنما هو جمال ينبع من الحلول العبقرية للوظائف الانشائية ويعتمد على هذه الحلول، حتى يصل إلى ساحل التهذيب والسمو.


٢ر٥٠

٢ر٥٠
كاتدرائية صولزبري. انكلترا. ٢٠ – ١٢٥٨. منظر عام من الشمال الشرقي.





١ر٥١

١ر٥١
كاتدرائية نوتردام. باريس.
١١٦٣ - ١٢٥٠.

وهكذا اختمر في ذهني ان معيار تقييم الجمال في العمارة، وفي كل حقل آخر يستحدث فيه نتاج صنعي، المصنع، إنما يعتمد على قياس درجة اطفاء الحاجة الوظيفية للناحية الانشائية، بما فيها الحاجة العاطفية كذلك. بعبارة أخرى: المعيار هو قياس درجة تلبية المطلب الاجتماعي.

ان العمارة ما هي إلا مطلب اجتماعي لاسعاف وظيفة نفعية معينة وحاجة عاطفية معينة. فإذا جاءت صيغة الاستجابة للمطلب بدرجة اقتصادية، كفوءة مهذبة، وذلك بانسجامها مع خصائص المواد المستعملة والطبيعية الانشائية لها، وإذا جاءت الصيغة في نفس الوقت معبرة عن الشعور العاطفي الانساني الاجتماعي بالكية والنوعية التي يصبو إليها المجتمع، فلابد إذن أن يأتي العمل مهذبًا وجيدًا، ولابد أن يتراءى لنا جميلاً. هكذا تراءت لي الأمور أثناء مشاهداتي للأبنية القوطية.

وأخذت بالتدريج اتمكن من فرز مختلف أدوار العصر القوطي (منتصف القرن ١٢ حتى منتصف القرن ١٦) ومن تفضيل هذا الطور على ذلك بمختلف تفرعاته ومواقعه وتأثيراته الجغرافية والادارية واستعمال المواد ... الخ. وازدادت قناعتي إلى حد اليقين بأن العمارة هي ليست نزوة فنان أو شهوة حاكم، بل ولا هي حتى رغبة مجتمع. انها هي تفاعل عوامل اجتماعية كثيرة تتبلور في مطلب اجتماعي معين ويتم حل أو تلبية أو اطفاء هذا المطلب باستخدام التقنية المتوفرة أو التقنية التي تطورت لهذا الغرض. فإذا جاء الحل جيدًا كان الناتج جيدًا والعكس بالعكس.

في تلك الأثناء كان عميد المدرسة بالوكالة المستركودن وهو رجل طيب طويل القامة، قليل الكلام، خافت الصوت. وكان خجولاً جدًا، ولا علم له بالتطورات المعمارية المعاصرة، لا بل لا علم له بأي تطور. والظاهر أن أزمة ووكر قد أزعجته كثيرًا، إذ لم يجد لها على ما يبدو مبررًا لدى الطرفين، ولم يفهم لماذا تحدث مثل هذه المجابهات بين الأساتذة والتلاميذ، أو حتى التي تحدث بين التلاميذ أنفسهم. ولعل المستركودن قد شعر بضرورة تلطيف الجو، أو ربما شعر ان من واجبه الاسهام في توجيه التلاميذ وارشادهم إلى الطريق المستقيم، لذا أخذ



بتنظيم محاضرات تلقى من أساتذة زائرين هم من ذوي الشأن المرموق في العالم المعماري كما يفهمه هو. وكان من بين الذين تمت دعوتهم البروفسور رجاردسن.

كنا نحن التلاميذ قد قرأنا مؤلفاته، وكنت أنا شخصياً قد قرأت أحد كتبه وهو تاريخ عام للعمارة وضعه بالاشتراك مع البروفسور كورفياتو.

وحين حضر الاستاذ رجاردسن لالقاء محاضرته كانت القاعة تغص بالتلاميذ، وتكلم في تاريخ العمارة ثم انتقل إلى القول بضرورة رفض العمارة المستوردة الأجنبية بل ذهب إلى أبعد من هذا وأخذ يعرّض بقادة الحركة الحديثة مستهزءاً. وذكر على الأخص اسم غروبيوس. ان غروبيوس لم يكن بالنسبة لنا رائداً من رواد العمارة الحديثة، بل لأهميته الخاصة بصفته مؤسس الباوهاوس، تلك المدرسة التي كنا نعتبرها قد وضعت وصاغت المفاهيم الحديثة، بما في ذلك المفهوم الذي مفاده ان الجمالية الحديثة يجب أن تستمد من طبيعة المواد الحديثة واستعمالاتها ضمن التقنية الحديثة.

كنا، أنا وجماعتي، نجلس صامتين مذهولين وقد أخذتنا الحيرة فلم نعد ندري ماذا نفعل كما لو أخذنا بغتة وعلى حين غرة. وفجأة إذا بأحد التلاميذ من الجيل الأكبر عمراً في الصف ينبري للمتكلم على طريقة الانكليز صارخاً: واخجلتاه، واخجلتاه (أي: ياعيب الشوم عليك)، فشجعّ بذلك تلميذاً آخر من عمره على اطلاق نفس الاستنكار: واخجلتاه، واخجلتاه ... فإذا بالحياة تدب فينا وحدث هرج ومرج وصاح روبنشتاين: نريد عمارة حديثة، واعقبه ثان وثالث يقاطعون كلام رجاردسن فسأل هذا: ماذا تريدون؟ قال روبنشتاين: لا نريد إنتاج هواة بل عمارة حديثة تناسب المجتمع الحديث، واسترسل يقول: نحن نكره من يخلط الخرسانة باليد ونريد استخدام الأساليب الميكانيكية، بل نريد أن يكرهه الجميع، فأعقبته أنا قائلاً: نريد عمارة تستمد سنن الجمالية من الماكنة، وهكذا تكلم آخرون مقاطعين حتى صرخ بنا رجاردسن: اجلسوا ياأقزام، فانتهت المحاضرة بجو أشبه بالفوضى.

لم يعلق وكيل العميد بشيء ولم يقل لنا شيئاً. لكنه وبعد مرور اسبوع، وبينما كان يلقي محاضرته في الرسم الهندسي، توقف قليلاً والتفت نحونا وقال بصوت وقور خافت تشوبه الحيرة: أنا اخلط الخرسانة بيدي كلما احتجت ذلك لتنسيق حديقتي، فهل تكرهوني بسبب ذلك؟

حين نعتنا رجاردسن بالأقزام شعرنا بأنه هو القزم، ولكن، وأمام كودن وطيبة قلبه وحيرته المتسائلة، شعرت في تلك اللحظة باني قزم.

بعد أن ترك ووكر المدرسة لم تحل محله في فرع العمارة شخصية تملأ غيابه سواء على الصعيد الرسمي أو على صعيد توجيه التلاميذ. لقد تم في تلك الفترة تعيين اساتذة من النوع الجيد، وتطورت بينهم وبين التلاميذ علاقة طيبة مريحة، إنما لم تأت تلك الشخصية لتملأ الفراغ

الذي تركه ووكر إلى أن وصلنا الصف الرابع. عندئذ تم تعيين پول نايتنكيل. كان شخصًا طويل القامة، بدين الجسم، وسيم الوجه ذا لحية وقد سمي في أوساطنا بذي اللحية المعمارية مزاحًا. وكان نايتنكيل رجلاً طيبًا، مخلصًا، همه الرئيسي صالح التلاميذ، بل كان قد كرّس حياته لهذا الغرض.

وفي نفس الوقت التحق بالمدرسة كمحاضر آرثر كورن وكان له صيت عريض في التدريس إذ هو من المعروفين في مدرسة جمعية المعماريين وكانت آنذاك مدرسة تحوي خيرة الأساتذة أكثر مما تحويه جميع المدارس الأخرى في انكلترا ومنها كانت تنبثق الآراء والمفاهيم الجديدة لتعم البلاد بعد ذلك. ولم يكن كورن مجرد استاذ جيد آخر ينضم إلى هيئة التدريس بل أكثر من هذا فلكورن علاقات مع بعض أساتذة مدرسة الباوهاوس وكان قد عمل كمعماري بالقرب منهم، وهو ألماني الأصل وكانت لكنته الألمانية لا تفارق نطقه بأسره. لذلك تمكن كورن وخلال فترة وجيزة أن يجتذب حوله عددًا من التلاميذ، وكنت أحدهم، ممن يهمهم تطوير العمارة الحديثة والمتأثرين بمدرسة الباوهاوس بل يعتبرون تلك المدرسة هي منبع النظريات المعمارية الحديثة.

وفي نفس الوقت تم تعيين عميد أصيل للكلية هو رايس وكنا نسمع به سابقًا إذ كان عميدًا لمدرسة بركستون وكان يشتهر بالحزم والنظام. قال لنا رايس وهو يتكلم بجدية:

إذا اردتم تغطية المناهج الدراسية الموضوعة لكم فعليكم العمل مدة ٢٤ ساعة يوميًا، ولكن، مع الأسف الشديد لابد أن تنفقوا حوالي ١٠ ساعات في النوم والمأكل والنقل الخ، لذا عليكم أن تعملوا في الـ ١٤ ساعة الباقية بما يعادل الـ ٢٤ ساعة المخصصة للمناهج. وهكذا، وبعد تطور سريع، وجدت هامرسمث هي وتلاميذها جوًا مناسبًا للدراسة أكثر جدية من السابق.

أجل، كان زخم الدراسة على هذا النحو في المدرسة، حتى أن أحد الأساتذة كان يقول لنا «بان الابداع يتكون من ٩٥٪ عرق و ٥٪ الهام» كان ذلك الاستاذ هو فريبورن استاذ الانشاء، وكان دائم الشرود الذهني، جديًا لا يعرف الابتسامة أو النكتة، يطوي تحت أبطه دائمًا عشرة كتب على الأقل، وطالما غطى مسحوق الطباشير الأبيض ملابسه. وكان حين يلقي محاضرته لا يعبأ بمن حضر، سيان عنده ان حضر تلميذ واحد أو حضر عشرة تلاميذ لاستماعها. ولم يكن يبصر في الحياة سوى الثقل والجاذبية وانسياب القوى في عناصر الانشاء وفي الأشياء، ولا يتكلم عن غيرها. كان يكرر لنا قوله ذاك ... الابداع ٩٥٪ عرق و ٥٪ الهام، خوفًا منه علينا أن يصيبنا الغرور في التصميم المعماري.

أجل، هكذا كانت همرسمث، أو بالأحرى هكذا كانت بالنسبة إلى مجموعتنا الصغيرة. كنا في عمل متواصل بلا هوادة أو رحمة. وعندما وجد نايتنكيل استاذ فرع العمارة ان مجموعتنا



متفوقة على الآخرين في الاتقان التصميمي أخذ يركز وقته على بقية التلاميذ وتركنا وشأننا. وقام بينه وبيننا احترام متبادل بل ومحبة متبادلة. كان يقول لي: لا يهمني أمرك لأنك ستجد طريقك في التصميم. وكان يعلم ان لي نظرة خاصة في المفاهيم المعمارية، وبعد محادثات قليلة وجدنا ان لا فائدة من توسعنا في هذه الأحاديث إذ كان كل واحد منا في واد يختلف عن الآخر. بل ان نايتنكيل وجد نفسه غير قادر على توجيه التلاميذ والتأثير فيهم على النحو الذي كان قد اعتاد عليه في مدارس أخرى، لذا قال لي أكثر من مرة، كما قال في غيابي، انه بعد أن يترك فلان المدرسة سيتمكن عندئذ فقط من ادارتها بالشكل الذي يرغب ومن تطبيق المنهاج الدراسي وفق رأيه.

كان نايتنكيل بالنسبة لي بمثابة الأخ الأكبر. أما كورن فكان أكثر من هذا وأكثر من استاذ. كان بمثابة الأب، فهو يرعاني ولكنه لا يفهمني في كثير من الأحيان. كنت أحدثه عن نظرياتي فيصغي إليّ ولا يضيف شيئًا إلى أقوالي سوى طلبه أحيانًا تفصيل نقطة من النقاط أو تشكيكه أحيانًا أخرى بنقطة غيرها. كنت أشعر ان كورن غير قادر على التركيز، لكنه كان الدافع المحرك في حياتي وفي تطوير نظرياتي، ذلك انني كنت أحس ان عدم اعتراضه عليها يعني انني أسير في خط غير بعيد عن الصواب. كان كورن تقدميًا ويتفهم الجدلية وله اطلاع جيد في الفلسفة المادية الجدلية. وذات يوم، وبينما نحن في حديث قبل موعد فترة الغداء، إذا به يقول لي: اليوم أريدك أن تأتي معي إلى الغداء، وأنا سأدفع الحساب. وأضاف: اني بدأت أشعر ان نظرياتك خطرة جدًا جدًا.



٥٤،١

٥٤،١
آرثر كورن مع رفعة الجادرجي في قاعة التدريس في مدرسة هامرسمث، ١٩٥١.

وعندما كنا على المائدة كنت أنا منصرفًا عن الطعام ومنهمكًا في الكلام، وهو يصغي ولا يعلق بأكثر من طلب التفصيل أو التوسع في هذه النقطة أو تلك. أخيرًا نظر إليّ تلك النظرة التي لن أنساها وقال: فلان، أريد منك كتابة مانفستو، فاعترضت اقاطعه في الحال وأقول: أأنا اكتب مانفستو، قال: أجل، أنت، وأنا اريده منك.

وأخذت افكر، بعد ذلك الغداء وفي اليوم التالي والأيام التي اعقبته، سواء كنت في المدرسة

أو في البيت أم في أي مكان آخر، افكر ماذا يجب أن يكون السطر الأول وكيف أضعه، ولماذا الفكرة قبل تلك. وكان صديقي هيرست معي طيلة الوقت. وهيرست له اطلاع في الجدلية لكنه لم يضف إلى ما كنت أعرفه بل كان الأمر بالعكس. لكن هيرست يسأل ويشكك ويعترض على كل فكرة بل على كل جملة. ويثير المناقشة حتى على استعمال الكلمات. لا لأنه يرغب في نقاش لا جدوى له من أجل النقاش، بل لأنه كان من طلاب الكمال في كل شيء. كان يقول انه لا يريد أن يبدو مشاكسًا، ولكن، لماذا كذا وليس كيت، كيف تقول كذا وقد سبق أن قلت كيت؟ وهلم جرًا.

هيرست من أب ارلندي. وقد ورث عنه سرعة الخاطر مع دعابة حادة. وكان ذكيًا. وله طريقته الخاصة به في الحديث فهو يجرد القول، أو المفهوم الذي يتحدث عنه، تجريدًا يختزل الفكرة إلى حد السخف وذلك لتوضيح المسألة. وكانت نكاته ذكية أيضًا، لكنها غير جارحة مطلقًا. في بعض الأحيان يتدفق سيل الفكاهات في ذهنه إلى حد الانسداد، فيتوقف عن الكلام برهة ليلتقط انفاسه ولاستيعاب زخم النكات الحاشد في فكره ثم ينفجر بالضحك الهادر، ويستريح قليلاً، ويبدأ بعد بالكلام فتتدفق نكاته بتعاقب متواصل. وكما كان حال هيرست في النكتة كان حاله كذلك في التصميم. كانت الأفكار التصميمية أو البدائل تنهال عليه فيظل حائرًا أمامها إلى حد الكآبة. بل كانت الكآبة تسود على وجهه وعلى نبرة صوته معًا فتزول عندئذ روح النكتة فيه وينقلب هيرست إلى شخص حزين متردد لا يعرف إلى أين يتجه. كل بدائله جيدة بل كل بديل منها جيد بحد ذاته. فكان يستنجد بي. فأقف بقربه وأنظر إلى المقترحات التصميمية. كنت أنظر إلى فيض البدائل معجبًا بها وغابطًا إياه هذا الفيض السريع من البدائل. ثم اشجعه على اختيار احداها.



٥٥،١
موريس هيرست. أواخر ٧٠ ت.

ولم يكن هيرست متأثرًا بشكل واضح بأحد كبار الرواد في الفن والعمارة. كان اسلوبه يتسم بسمة العمارة الانكليزية البحتة التي أخذت تختمر آنذاك. أما أنا فكنت على النقيض منه. كانت الفكرة التصميمية تبدأ عندي بشيء مبدئي مبسط، ثم تجري الاضافة فوقه فيما بعد ببطء وبتحفظ إلى أن يتم التصميم بشكله النهائي. كنت نقيض هيرست في هذا، وفي تأثري بعكسه، في التخطيط بأعمال ميز فان در رو وفي الواجهات بأعمال لوكوربوزييه.




مكتبة
الفكر الجديد

كتبت المانفستو المطلوب وقدمته إلى كورن. وهذه خلاصته:

١ – ان الفن في الاتحاد السوفييتي، بما فيه العمارة، متأخر ومتخلف، بل وبالٍ.

٢ – لا يوجد مبرر فلسفي / سياسي لهذا الوضع، ربما سوى الشعوذة أو الجهل أو مصلحة بعض المعماريين والسياسيين.

٣ – ان قرار الحزب الشيوعي السوفييتي بمنع الاستمرار في تجارب مدرسة «البنائية» فاجعة فنية.

٤ – ان نظرية «المحتوى والشكل» لا يسندها منطق جدلي، بل هي تناقض نفسها بنفسها. كما انها غير قادرة على ايجاد الحلول الفكرية أو الفلسفية لمشاكل فنية ومعمارية كثيرة.



وقدمت استنادًا إلى ذلك النظرية التالية:

١ - ان العمارة كظاهرة اجتماعية ذات كيان مادي حقيقي، إنما هي حصيلة التناقض الجدلي بين المطلب الاجتماعي من جهة، وبين التقنية المعاصرة له من جهة أخرى.

٢ - ان للعمارة صفتين: أولاهما انها جزء، وجزء مهم، من التفكير الاجتماعي (أي البنية الفوقية). والأخرى انها في الوقت نفسه مادة حقيقية. وهذه المادة يجب أن تسبق بعملية انتاجية قبل أن تصبح عمارة. وعليه، فعند بحث العمارة علينا أن نراعي هاتين الصفتين بالتساوي.

أما إذا نظرنا إلى العمارة من منظار صفة واحدة من الصفتين، فإن نظرتنا تنزلق وتصير متحيزة وغير علمية.

٣ - ان نظرية «المحتوى والشكل» غير قادرة على حل التباين بين المحتوى «الرجعي» والشكل «الجيد». وغير قادرة على تفسير الابداع المتناهي في الفن البدائي القديم، أي الفن في ما قبل التاريخ عند الانسان القديم. كذلك فانها غير قادرة على التفسير مثلاً:

لماذا يكون الناس غير قادرين على فهم أعمال بيكاسو، في حين ان بيكاسو تقدمي في فكره، وعبقري في فنه، بل هو الرائد الأول للفن المعاصر. وكذلك غير قادرة على تفسير ظاهرة أخرى، لماذا تجيء الفنون الشعبية عامة في الاتحاد السوفييتي واوروبا الشرقية فنونًا متخلفة وقبيحة وتافهة بسذاجتها؟ أو على تفسير هذه المفارقة، لماذا تكون بعض الفنون الرائدة هي في محتواها رجعية في نفس الوقت؟ ومنها مثلاً فنون مدارس البنائية والسريالية والتكعيبية والتجريدية، وهي كلها مدارس قد حرمت في العالم الاشتراكي ومنعت شعوبه من ممارستها والتمتع بها!

٤ - بما أن لكل جانب جدلي مكونات، وبما انه يجوز لأسباب تاريخية معينة بروز واحد من هذه المكونات دون غيره، إذن يمكن ظهور فن ما ذي صيغة رجعية سياسيًا، ولكنه في عين الوقت متقدم، بل وطليعي من النواحي الأخرى. هذا التباين لا يمكن تفسيره عن طريق منطق (المحتوى والشكل).

٥ - ان العمارة والفنون التشكيلية عامة هي مواد حقيقية يجب انتاجها قبل ظهورها إلى احساساتنا. ونظرية «المحتوى والشكل» تهمل هذه الناحية الجوهرية.

٦ - وبما أن كل ظاهرة اجتماعية هي ظاهرة تتولد تولدًا، فلا يمكن أن يتحقق هذا التولد ما لم يسبقه تناقض جدلي يؤول، وكحصيلة له، إلى شيء جديد. بعبارة أخرى لابد من



التناقض الجدلي. فأين هذا التناقض الجدلي في «نظرية المحتوى والشكل»؟

٧ – **إذن تصبح المسألة هي عبارة عن اكتشاف حقيقة هذا التفاعل الجدلي وبلورة ومعرفة تفاصيل مراحله.**

قرأ كورن وريقاتي وبعد تأمل قال: **ماذا ستعمل بهذه النظرية؟** قلت: ستكون الأساس لاطروحتي التاريخية. (فقد كان يطلب من التلميذ تقديم أطروحتين، الأولى لمشروع تصميمي والثانية عن موضوع تاريخي أو فكري له علاقة بالعمارة). وبعد دقائق التفت إليّ كورن وقال: **أعتقد أنك تضيع وقتك بالتزامك بالمنهج الدراسي، لذا سأقترح على نايتنكيل أن يعطيك الحرية في الدوام أو عدمه لكي تتمكن من القراءة والمراجعات.**

وأضاف كورن يقول:

اريد منك أن تكمل عملك ...

ياولدي، انك رجل خطر!

بعد ذلك انقطعت عن الدوام الرسمي يومًا واحدًا أو يومين في الاسبوع، مكرسًا ذلك الوقت للمطالعة في غرفتي أو في إحدى المكتبات العامة أو في منتزه عام إذا كان الجو صحوًا.

طلعت خلال هذه الحقبة في انكلترا ظاهرتان كانتا على درجة قصوى من الأهمية في تطوير التقنية الانشائية. وكانتا كذلك، بالنسبة لنا بالذات، مؤثرتين في تطوير تفكيرنا على نحو جذري.

وأولى الظاهرتين هي اسلوب انشاء المدارس المصنعة سلفًا والتي اقيمت في مقاطعة هرتفردشر في انكلترا وتم تصميمها من معماريين شباب من خريجي مدرسة جمعية المعماريين برئاسة آسلن. وقد ظهر هذا المشروع في سني ما بعد الحرب نتيجة للضرورة الملحة لافتتاح مدارس كثيرة العدد خلال وقت قصير، مع الأخذ بنظر الاعتبار ندرة الأيادي العاملة وشحة المواد بسبب التركيز على التصدير في تلك الآونة، لذلك استخدمت في تخطيط تلك المدارس



٥٩،١

٥٩،١
مدرسه ابتدائية في ولين. هرتفردشر. انكلترا. ٤٨ – ١٩٥٠.



أساليب تخطيطية جديدة في عمليتي التصميم والتنفيذ معًا، وهي أساليب استحدثت أثناء الحرب وتطورت بعدها بإدخال التقنية البنائية للمنشآت المصنعة سلفًا، وذلك بانتاج عناصر خفيفة الوزن لتسهيل عملية النقل وعملية التناول في ساحة العمل. وقد طبق ذلك في تشييد المنشآت من عسكرية ومدنية كالثكنات وغيرها من الأبنية الجاهزة الوقتية. فجاءت هذه المجموعة من المصممين الشباب لتخطط وتصمم مشروعًا يؤمن تنسيق وربط العناصر القياسية الجاهزة، وبذلك صار من الممكن انتاج القسم الأكبر من هذه العناصر في معامل متفرقة ثم يجري نقلها وتركيبها في المواقع المطلوبة. وقد وفر هذا الاسلوب من التخطيط المرونة الوافية والكفيلة أيضًا بتشييد مدارس وفق متطلبات متنوعة وفي مواقع ذات خصائص مختلفة من ناحية التربة وطبيعة الأرض وما أشبه، وذلك باستخدام نفس العناصر الجاهزة والمصنعة سابقًا دون اجراء أي تغيير أو تعديل عليها، عدا بعض التكيف التصميمي.

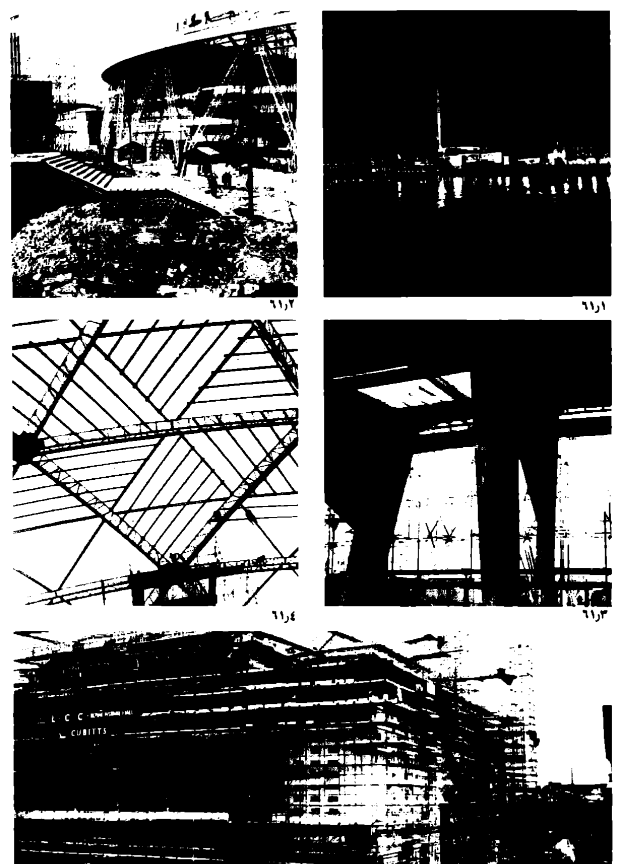
أما الظاهرة الثانية والمتزامنة مع الأولى فهي قرار بريطانيا بالاحتفال بالذكرى المئوية للمعرض الدولي الذي اقيم في لندن سنة ١٨٥١ (وأقيم له القصر البلوري الشهير) وذلك لتشجيع صادراتها وترويج بضائعها. وقررت الحكومة إقامة معرض للصناعات البريطانية على أن يرافقه مهرجان ثقافي للفنون. وكان نصيب لندن منه أن تشيد في القسم الجنوبي منها وعلى شاطىء نهر التيمس مجموعة من الأبنية لاقامة مختلف الفعاليات فيها من تجارية وعلمية وثقافية وفنية. واحتوت ساحة المهرجان عشرات الأبنية كلف بتصميمها نخبة من خيرة المعماريين في انكلترا واستخدمت في انشائها أحدث الأساليب في التقنية البنائية.

وعند بداية العمل في هذا المشروع الانشائي الضخم – وهو بعد في أسابيعه الأولى – ذهبت ذات صباح في عطلة السبت إلى ساحة العمل وكانت الرافعات والحادلات وغيرها من المكائن الترابية نشطة في تنظيف الموقع واعداده. وقفت هناك متأملاً. وأخذت صورة للموقع. ومنذ ذلك اليوم وأنا أقوم صباح كل سبت، بدون انقطاع ما خلا انقطاعًا قد يقع لي وهو قليل، بزيارة الموقع ومشاهدة تطور العمل وتصوير مراحله المتعاقبة دون أن يعترضني أحد رغم أن دخول الغرباء إلى الموقع محظور. ورافقت بذلك تشييد أسس الأبنية منذ اللبنة الأولى ثم قيامها مرتفعة على سطح الأرض ثم ظهور هياكلها إلى أن أكملت الأعمال الختامية. كنت خلال هذه الزيارات الاسبوعية اطلع على أساليب استخدام التقنية الانشائية الحديثة وهي توضع موضع التنفيذ، ثم أعود لأدرس تصاويري وأقارنها بمخططات الأبنية والخرائط التي كانت تنشرها على التوالي المجلات الهندسية المتخصصة.

وقبيل الافتتاح الرسمي كنت في صباح سبت أقف على السقف المعلق في صالة المهرجان الملكية وكانت هناك من تحتي في نفس الوقت إحدى الفرق الموسيقية تتمرن على عزف السمفونية السادسة (الحزينة) لـ جايكوفسكي تمهيدًا للافتتاح. ولم يعترضني أحد أيضًا. لقد ألف الحراس حضوري لساحة العمل صباح كل سبت كما لو كان شبه ميعاد، فأتفقد الأبنية وأصورها دون أن يسألني أحد من أنا، وما هو غرضي أو من أمثل، ولوائح الاعلان معلقة



تمنع دخول غير المخولين. وقد استمرت تماريني هذه مدة تزيد على السنة والنصف.



٦١,١
منظر ليلي لموقع مهرجان بريطانيا لعام ١٩٥١. الصورة ١٩٥١.

٦١,٢
قاعة الاختراعات اثناء الانشاء في مهرجان بريطانيا لعام ١٩٥١. تصميم رالف تابز. الصورة ١٩٥٠ م.

٦١,٣
قاعة الاختراعات في مهرجان بريطانيا لعام ١٩٥١. المساند الكونكريتية أثناء الانشاء. الصورة ١٩٥٠.

٦١,٤
قاعة الاختراعات في مهرجان بريطانيا لعام ١٩٥١. تصميم رالف تابز. الهيكل الانشائي للسقف أثناء التشييد. الصورة ١٩٥٠.

٦١,٥
صالة المهرجان الملكية أثناء التشييد. أنشئت كأحد الأبنية الدائمة لمهرجان بريطانيا لعام ١٩٥١. تصميم روبرت ماثيو و لزلي مارتن. الصورة ١٩٥٠.

ان هاتين الظاهرتين المتزامنتين هيأتا الفرصة لنا لدراسة التقنية الانشائية المتقدمة، وذلك عن طريق متابعة المجلات والمحاضرات، ربما بسبب اطلاعنا على هذه التطورات في هذا الحقل، وأيضًا لأسباب نفسانية إذ كنا سوية نضمر شعورًا خفيًا أشبه بالهاجس بأننا سنكون من ذوي الشأن في عالم التصميم. تلك الخلفية وهذان العاملان جعلتنا نقول فيما بيننا، أولاً، ان

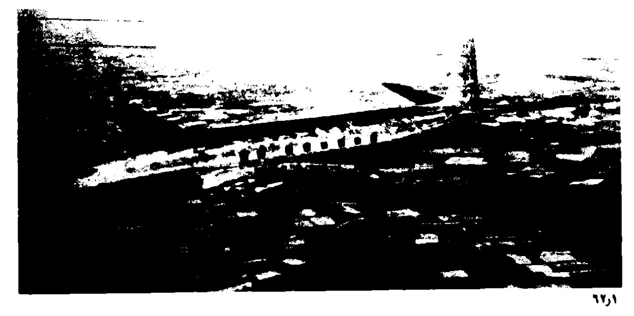


مستقبل البناء سيكون مصنعًا سلفًا. وبما اننا أخذنا نقتنع إلى حد اليقين ان ذلك سيصبح كذلك فقد بدأنا نتساءل فيما بيننا أيضًا: ماذا سيكون مستقبل العمارة؟ وماذا سيكون مستقبل المعمار في عالم العمارة المصنعة سلفًا؟

في تلك الآونة، وفي صباح يوم مشمس جميل، كنا جميعًا ننتظر بلهفة حارقة الموعد المحدد لمرور طائرة الكوميت الجديدة من سماء لندن لأول مرة، وكان تصميمها يشغل الأذهان. صعدنا إلى السطح نترقب. وفي الموعد المحدد مرقت الطائرة كالشهاب، ورأيناها من بعيد وهي تتلاشى طي اللامرئي وكنا قبل ذلك نتابع تصميمها في المجلات باهتمام شديد. والآن، وقد أصبحت في الجو حقيقة قائمة فانها كانت ثواني مشهودة. كنا ندرك أنها ستغيب عنا خلال هنيهة في ما وراء الأفق فكانت حيرتنا، جراء ضيق الوقت وسرعته الخاطفة، ترى أين نركز أبصارنا؟ وعلى أي جزء منها؟ على الجناح الأمامي؟ أم على الذيل؟ أم على خط السحاب الأبيض المخروطي الشكل وراءها في زرقة السماء؟ ثم لم نلبث حتى نهرع مهرولين ونقول: عظيم ... عظيم ... الواحد يقول: ياإلهي الجناح! والآخر: ياإلهي الذيل!

ولم يعدم ذلك الخيط الأبيض من ذكر.

وهكذا كنا في نشوة عارمة.


٦٢،١

٦٢،١
طائرة الكوميت.

وأخذت المناقشات تتوالى بيني وبين هيرست، وأحيانًا باشتراك روبنشتاين وآخرين، ونحن نثير مختلف المسائل ونقول ان اسلوب البناء التقليدي هو ليس اسلوبًا بدائيًا فقط، بل وغبيًا أيضًا. يقول هيرست مثلاً كيف يمكن أن نوفق بين تصميم طائرة الكومت الجماعي وبين البناء التقليدي، حيث يجري بعملية ركم طابوقة فوق طابوقة أخرى. وأضيف أنا مثلاً بقولي انه لأمر مضحك ان يجري في كل عمارة، بل في كل جزء منها، في كل شباك، بل في كل جزء منه، أن يجري تقطيع الزجاج قطعة فقطعة حتى ينزل في مكانه المحدد.

إذن، لابد من اعادة النظر في اسلوب الانشاء، ولابد من تطوير العمارة باستخدام وسائل



حديثة معتمدة على الانتاج المبرمج والمصنع سلفًا حسب مقاسات متفق عليها دوليًا، فتصبح العناصر عندئذ عبارة عن مواد جاهزة للتركيب لا أكثر، ويصبح عامل البناء عبارة عن ماهر فني ذي معرفة بالتركيب المعقد، وكل هذا مستنتج مما ظهر من تقنية سواء في مدارس هرتفردشر أو في مهرجان بريطانيا وإن كنا قد اعتبرنا ان هذه التقنية بداية مبسطة للمستقبل.

فأخذنا أنا ومجموعة الأصدقاء والزملاء نتناقش في نتاج التطور التقني ومستقبل العمارة ومصيرها ومصير المعمار نفسه. وبدأنا نكثر من زياراتنا لأغلب المعارض ذات العلاقة سواء كانت تتعلق بأجهزة البناء الضخمة أو بمواد البناء البسيطة، فضلاً عن حضورنا لما يلقى من محاضرات متنوعة هنا أو هناك خارج المدرسة وبدت لنا أساليب البناء التقليدية خاطئة وبالية جملة وتفصيلاً.

وفي خضم تلك المناقشات تبلورت لدي ولدى هيرست معًا بعض النقاط أو المفاهيم الخاصة بنظرتنا آنئذ لأساليب الانشاء ولمستقبل العمارة، ولم يكن غرضنا من تداولها بيننا عرضها على احد، بل لكي نكون نحن على بينة من أمرنا، وعلى بينة من أمر مصيرنا المهني.

وأدون ما أتذكره الآن من تلك النقاط:

١ – ان الانتاج الانشائي سيصبح مصنعًا سلفًا بأكمله في جميع مراحله، باستثناء العملية التركيبية في موقع العمل. وسيعتمد ذلك على الانتاج ذي المقاسات والمواصفات المتفق عليها دوليًا، وبهذا نكون قد ذللنا الحاجات الاقليمية والمحلية معًا، ونكون في نفس الوقت وبسبب التخصص في الانتاج قد زودنا المجتمعات أنّى كانت ببضاعة انشائية ذات مستوى رفيع، مساوين بهذا التوزيع جميع المجتمعات وجميع الأفراد أنّى كانوا.

٢ – الغاء انتاج كافة المواد التي لا تتوافق طبيعتها الكيميائية – الفيزيائية مع الانتاج المبرمج كما في الفقرة (١).

٣ – وكنتيجة حتمية للانتاج المبرمج ستكون التصاميم ليست من تصميم معمار معين بحيث تتوقف جودة تلك التصاميم على خبرته فقط وعلى قابلياته الابداعية وحدها، بل ستكون من تصميم هيئة تصميمية ذات اختصاصات متعددة. وبما أن التصميم سوف لا يكون لعملية انتاجية واحدة منفردة كما هو الحال في الوقت الحاضر، بل سيصبح إنتاجًا بالجملة لهذا سيكون ممكنًا بل ضروريًا أن تأخذ عملية التصميم وضعًا جديًا في دراسة المتطلبات الاجتماعية الوظيفية النفعية منها والجمالية، وان تستنفد المعرفة المعاصرة إلى أقصى حد وذلك للحصول على إنتاج يتوافق مع المستوى العلمي المطلوب ويكون بمستواه. وبهذا تصبح الهيئة التصميمية في وضع مهني تتمكن بموجبه من أداء واجبها الانشائي، كما هو الحال في إنتاج طائرة الكوميت أو سيارة الفورد. اننا نعتبر أن الوضع العلمي الحالي في العمارة مصاب بنكسة



نسبية. فإذا ما قارنا بين نسبة الأداء وبين التطور العلمي نجد أن نسبة الأداء قد انخفضت كثيرًا بالقياس إلى التطور العلمي السائد. وذلك إذا أخذنا مثلاً مستهل القرن التاسع عشر أساسًا لهذه المقارنة. فإذا نظرنا إلى البيت الريفي المنشأ في تلك الحقبة الزمنية في انكلترا وإلى العربة الواقفة أمامه نجد أن كلاً من البيت والعربة قد استنفد نسبة متقاربة من التقنية في حقله الخاص به. بينما إذا نظرنا إلى البيت الريفي المنشأ في الوقت الحاضر وإلى سيارة الفورد الواقفة أمامه نجد أن هناك فارقًا كبيرًا بين ما استنفد من تقنية في انتاج السيارة وبين ما استنفد منها في بناء البيت. ان البيت لم يتقدم كثيرًا عما كانت عليه البيوت قبل أكثر من قرن، بينما أصبحت العربة سيارة. لذلك فإن المعمار المعاصر برأينا إذا قورن بمصمم الطائرة أو السيارة يصبح محترفًا غير كفء، بل أشبه بهاو.

٤ – لذلك فإن الانتاج المبرمج الذي نصبو إليه إنما هو تهيئة تصاميم نموذجية، يتم تطويرها ودراستها باستخدام أفضل السبل العلمية والفنية. ثم يعرض الناتج لخيار المستهلك الذي يقوم عندئذ بانتقاء البناء المنشأ كما ينتقي أية بضاعة أخرى معروضة في الأسواق، ويكون البناء المنشأ متوافقًا مع متطلباته ورغباته ونزواته وكذلك مع الظروف الاجتماعية والمناخية لموقع ذلك البناء.

٥ – هناك ثمة ظاهرتان، الأولى هي الزيادة الهائلة في عدد المستهلكين في الحاضر والتزايد المضاعف لهم في المستقبل. والأخرى هي التطور العلمي الجبار بكل تعقيداته وتفرعاته، الأمر الذي يجعل من المتعذر على المعمار الممارس الالمام بكل العلوم الكفيلة بتقديم خدمة جيدة، حتى وإن كان معمارًا فريدًا وفذًا في الاستيعاب والمتابعة للعلوم والفنون. لذا سيظل المعمار الممارس الفرد متأخرًا عن التطور العلمي المتنامي باستمرار. فإن افترضنا جدلاً ان أحدهم يستطيع مواكبة التطور بمعونة الغير فيتمكن من تهيئة تصاميم جيدة نسبيًا، فإن عمله سيكون غير مجد اقتصاديًا. ويعود سبب ذلك إلى أن تهيئة تصاميم جيدة تتطلب استيعاب ومواكبة التطورات العلمية مما يجعلها عملية باهضة التكاليف ولا يمكن تبريرها اقتصاديًا إلا إذا جرى استخدام التصميم الواحد بصورة متكررة لانشاء أبنية متماثلة كثيرة العدد. لذلك فان حل هذه المعضلة يكمن في قبول وتطوير الانتاج المتماثل للنموذج الواحد المصنع سلفًا للأبنية. لقد كانت العملية الانتاجية في السابق عملية مبسطة وفردية نسبيًا، فالبناء الواحد كان له صاحب عمل واحد، وكان يطلب من مصمم واحد اجراء العملية الانتاجية المبسطة والتي تستنفد القضية البنائية المبسطة آنذاك. أما في عصرنا الحديث فقد تعقدت وسائل الانتاج وتضخمت وأصبحت مشتركة في أبعادها وذات قاعدة علمية معقدة جدًا فلا يمكن استيعاب كل هذا من قبل فرد واحد، لذا فإن العلاقة القديمة بين المصمم الواحد والمنتج الواحد والمستهلك الواحد لا يمكن الاعتداد بها، فلابد من تطويرها إلى علاقة جديدة متوافقة مع الانتاج المعقد الجديد، علاقة بين انتاج معقد يسنده علم معقد يقوم به عدد كبير من الاخصائيين وبين المستهلك الحديث الذي يتمثل في مجموعات من المجتمع وليس في فرد واحد منه. وبهذا ستتمكن الصناعة الانشائية من أن تقدم للمستهلك نتاجًا



سريعًا، دقيقًا، كفوءًا، اقتصاديًا، ومتنوعًا. نتاجًا هو أشبه شيء بالطائرة أو السيارة. وبهذا ستنطلق، ولأول مرة في عصرنا الحديث، طاقة كامنة قادرة على اطفاء الحاجة الحقيقية للمطلب الاجتماعي في حقل البناء.

٦ – فما هو إذن مستقبل المعمار في هذا التصور المستقبلي؟ إن الانتاج في الماضي كان فرديًا وعليه كان المعمار فرديًا. أما في الحاضر، وفي المستقبل القريب أيضًا، فستنتقل المسألة إلى مستوى أعلى وإلى درجة من إنتاج هو مشترك في أبعاده. ولذا فان المعمار كما نعرفه قد انتفت الحاجة الاجتماعية إليه. إذن يمكن الاستنتاج أن إحدى مستلزمات التطور المعماري هي القضاء على المعمار، أما في المستقبل فسيولد لنا معمار من طينة أخرى. انه سيكون ذلك الفنان في كل الفنون، والعالم في كل العلوم، وصاحب الخبرة في جميع المراحل الانتاجية وفي مواقع الأبنية وجغرافية الأرض ... الخ، لكنه لن يصبح فردًا واحدًا منفردًا، بل هيئة كبيرة متقدمة كما هو الحال في إنتاج الطائرة والسيارة.

ان هذا التطور أو الوضع أخذ ينعكس في فنون أخرى، كالرسم والنحت لأنها فقدت وظيفتها المنفعية في حقل الاعلام مثلاً. إذ أن هذه الوظيفة قد انتقلت إلى أساليب تقنية أكثر كفاءة، بعبارة أخرى إذا كان لابد من نشر اعلام خاص بـ لنين كقائد سياسي، مثلاً فليكن هذا الاعلام بواسطة فلم وليس بواسطة تمثال يقام في الحدائق أو فوق العمارات، لأن العمل النحتي الاعلامي هو إهانة للمجتمع إذ أنه يعود بالناس إلى عهد الزجاج الملون في الكنائس في القرون الوسطى. اننا نعتقد أن مستقبل الرسم والنحت سيتحرر من الوظائف النفعية ويتركز في النواحي العاطفية بمفهومها الرفيع. وليس المقصود هنا تأسيس هيئات تضم مختلف حقول العلم، بل المقصود أن تصبح هذه الهيئات جزءًا لا يتجزأ من العملية الانتاجية كما هو الحال إلى حد كبير في إنتاج الطائرة والسيارة. ان الذي نريده هو تطوير هذه العلاقة أكثر فأكثر حتى تعم في الانتاج الانشائي، أو بعبارة أخرى قلب عملية البناء إلى صناعة بالمفهوم الحديث.

٧ – وبما أن النتاج الانشائي سيغدق عليه، بل يجب أن يغدق عليه، من الدراسات والتجارب بنوعية وكمية كبيرتين جدًا فسيصبح من المتعذر إنتاج جميع المتطلبات الاجتماعية للبلد الواحد ضمن حدوده، لما لهذه الدراسات من كلفة باهضة. فلغرض وضع النماذج مع مواكبة التطور العلمي والنزعات الفنية نرى أن يجري تنظيم الانتاج حسب المناطق مع الأخذ بنظر الاعتبار توافر المواد الخام والخبرة العلمية والحاجة المحلية، وموقع الانتاج كمركز للتوزيع. ومن هذه المراكز الانتاجية يقوم المستهلك بانتقاء النماذج مع الخضوع لقانون المنافسة. بعبارة أخرى إذا ارادت مجموعة معينة في المجتمع أن تقيم مستشفى بسعة عشرين سريرًا مثلاً، فتتم عملية الانتقاء عن طريق اختيار أفضل العروض المحلية والدولية لهذه المواصفات، أي مواصفات المستشفى بسعة عشرين سريرًا، فتنقل عندئذ المواد المصنعة سلفًا وتركب في الموقع المطلوب.



٨ – كنا نقدر بأن يكون المعدل العام لعمر البناء بما لا يزيد على عشر سنوات، وذلك كمرحلة أولية، وربما أقل من ذلك في المستقبل.

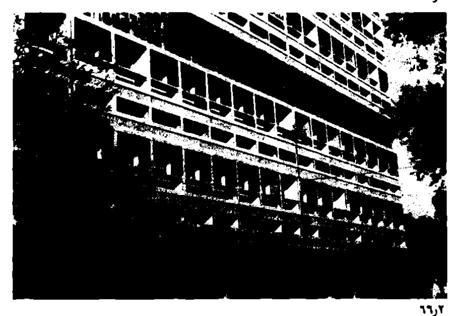
كانت هذه الملاحظات تتبلور أثناء النقاش مع هيرست، وقد برزت أهمها بالاشتراك معه بالذات. لكنها بقت تدور في خلدي وتختمر إلى أن تركت لندن عائدًا إلى بغداد.

كنت أقيم في الأشهر الأخيرة من إقامتي في لندن في شقة شقيق آرثر روبنشتاين زميل الدراسة، وهو ليوبولد. وكان ليوبولد قد أقام في باريس وعمل هناك فترة من الوقت بصفته رسامًا معماريًا والتقى في العاصمة الفرنسية بأحد التلاميذ الهنود الذين يعملون في مكتب كوربوزييه، وهو المعمار الهندي دوشي. وقد تعرفت عليه مرة في شقة ليوبولد في لندن وأخبرته انني على وشك إنهاء دراستي وأرغب أن أزور في طريق عودتي إلى بغداد، المجمع السكني لـ كوربوزييه في مارسيليا. وطلبت منه أن يرسل لي من باريس ترخيصًا بدخول الموقع لأن العمل لم يكن قد انتهى بعد. فلما وصلت مارسيليا في صيف ١٩٥٢ ذهبت إلى موقع البناء صباحًا وقدمت اذن الدخول للحراس فسمحوا لي بالتجول في البناية. صعدت في الحال إلى الطابق الأعلى، وكنت أحمل معي الكاميرة مع قطعة سندويج. أخذت أدخل في كل غرفة وفي كل حيز بشقة. كنت أريد أن اتشبع بهذه البناية. وكنت بعد اكمالي التجوال في طابق أنزل إلى الطابق الذي يليه، وهلم جرًا.

لقد كانت العملية تكرارية ولكني لم أشعر بالسأم ولا بالتعب. وعندما وصلت طابق الخدمات تناولت قطعة السندويج واستأنفت النزول إلى الطوابق الأخرى.


٦٦٫١

٦٦٫١
المجموعة السكنية في مارسيليا. منظر داخل احدى الشقق السكنية. تصميم لوكوربوزييه. الصورة ١٩٥٢.


٦٦٫٢

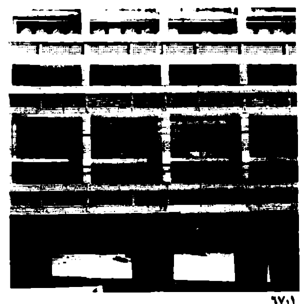
٦٦٫٢
منظر خارجي للمجموعة السكنية في مارسيليا. تصميم لوكوربوزييه. انشئت ٤٦ – ١٩٥٢. الصورة ١٩٥٢.



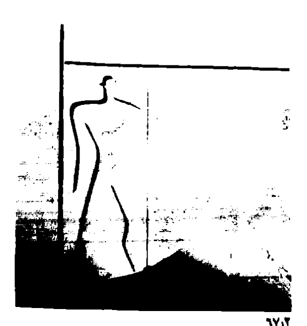


٦٧،١
منظر خارجي آخر للمجموعة السكنية في مارسيليا.

٦٧،٢
المجموعة السكنية في مارسيليا. الصورة تظهر جدار كونكريتي نقش عليه مخطط منظومة المدلر التي وضعها كوربوزييه. وقد استخدم هذا المدلر لتوحيد وترابط أغلب أبعاد وقياسات العناصر في المنشأ.



٦٧،١



٦٧،٢

ولما تركت ساحة العمل ذهبت إلى الميناء الصغير أمام مدينة مارسيليا ودخلت هناك أحد المطاعم وتناولت فيه وجبة العشاء وهي عبارة عن حساء المحار مع الخبز وهي المرة الأولى التي أذوق فيها هذه الوجبة اليتيمة!!



٦٧،٣

٦٧،٣
في مرساة مارسيليا. الصورة ١٩٥٢.






مكتبة
الفكر الجديد

توطئة للاطروحة

بينما كنت اكتب رسالتي المدرسية وإذ أنا أواصل في أثناء ذلك استقصاء النقاط التي أريد توضيحها وتثبيتها، وأدون ملاحظاتي عنها، شعرت كأنني لا اتقدم في بحثي قيد أنملة، بل شعرت كأنني عدت إلى حيث بدأت، وخاصة في مسألة الجمال. ذلك انني كنت احاول التوصل إلى كنه الجمال منذ تساؤلاتي التي نشأت بعد عودتي من باريس، وأحاول التوصل إلى تحليل الجمال إلى عناصره المكونة له بصورة تشفي غليلي. ولكن دون جدوى.

كنت أقلب وجوه المسألة مع نفسي. فأقول بعد طول التأمل ان خلاصة الأمر، كما يبدو لي، هو ان الجمال ما هو إلا ذلك الناتج الذي حصل بأقل جهد بالقياس إلى التقنية التي عاصرت انتاجه، فأشبع مطلبًا ما، أو جزءًا منه، إشباعًا يفي بإحدى الوظيفتين النفعية والعاطفية أو يفي بكليهما معًا. وكنت عندئذ أتوصل إلى نتيجة معينة بيني وبين نفسي وكانت تبدو هذه نتيجة معقولة لي فأقول: إذن الجمال هو علاقة بين الذات والموضوع، وهذه العلاقة مشروطة من



الناحية التاريخية، بمعنى أنها تتطور مع، وتختمر في، مجرى التهذيب للتفاعلات الاجتماعية الجارية فيما بينها من جهة، والجارية بينها وبين الطبيعة من جهة أخرى. ثم أضيف قائلاً مع نفسي: لذا فإن تقييم الجمال أو بالأحرى اكتشافه إنما يتم باكتشاف ناحيتين: أولاهما الدرجة التي تمكن ذلك الناتج من اشباع المطلب المعين، والأخرى الكم العاطفي المتطور والمتراكم والكامن فيه، أي في المطلب. هكذا تراءت لي الأمور آنذاك.

عندئذ رأيت من المناسب أن أهيء المادة اللازمة التي استطيع بواسطتها كتابة بحث تاريخي أبين فيه تطور الاستاتيكية بالمفهوم الآنف الذكر. فأعددت هيكل دراسة (لا علاقة له برسالتي المدرسية، ولكن الاثنين كانا يسيران معًا)، ويتضمن ذلك الهيكل بحثًا عن تاريخ العمارة القوطية أركز فيه على إنتاج الزجاج الملون بالذات وتطور أساليبه الفرعية المختلفة وتفاعلها مع تطور التقنية، وكذلك تقييم جمالية كل أسلوب من تلك الأساليب. كما يتضمن الهيكل الانتقال إلى القرن التاسع عشر والتركيز على دراسة استخدام الحديد الصب في العمارة والتطور التقني المرافق له وتأثير ذلك على نشوء جمالية جديدة.

وقد استنتجت من خلال تحضيري لهذا البحث بأن تاريخ الجمالية، الاستاتيكية، كان منذ الابتداء وحتى منتصف القرن العشرين قد مر بالأساس في مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما وهما:

١ – الاستاتيكية التي نشأت منذ نشوء العمارة البدائية الأولى واستمرت حتى أوائل القرن التاسع عشر. وهي استاتيكية تقوم بالأساس على استخدام آلة ذات عملية واحدة، وهي الآلة اليدوية، وقد تطورت تلك العملية الواحدة للآلة اليدوية وتهذبت خلال العصور والأجيال في مختلف المجتمعات، فتمخضت عن ذلك التطور والتهذيب سلسلة من الأساليب تجمعها كلها استاتيكية واحدة فسميتها يداستيكية.

٢ – الاستاتيكية التي نشأت في المرحلة التالية، أي في مستهل القرن التاسع عشر، عند نشوء البيوت الزجاجية الزراعية في انكلترا ثم تلتها المعارض التجارية، إلى أن تمخضت عن العمارة الحديثة المعاصرة. وقد مرت هذه الفترة بدورها بأساليب مختلفة، متعاقبة ومتوازنة، وتجمعها كلها تقنية تعتمد بالأساس على الماكنة، أو الآلة الممكننة، فسميت استاتيكيتها بـ مكناستيكية.

أما ما هو جوهر الفرق بين اليداستيكية والمكناستيكية؟ فان الأولى، هي استاتيكية تقوم على عملية استخدام آلة يدوية تقوم بعملية واحدة بسيطة، في حين أن الثانية هي استاتيكية تقوم على استخدام ماكنة، وسواء أكانت هذه الماكنة تؤدي عملية واحدة أو عمليات متعددة، وسواء كانت هذه العمليات بسيطة أو معقدة، فإن اللازمة فيها هي ان انتاجها لا يكون انتاجًا مباشرًا لعملية تجري بين يد الانسان وبين الانتاج الفعلي، ذلك ان هذه اللازمة تلغي



العملية الحسية التحكمية الاوتوماتية المسماة السبريانية. فلنضرب مثلا على كل من هاتين الحالتين:

المثل الأول – هو إنتاج الحديد المطاوع. فهذا الانتاج يجري بواسطة الطرق اليدوي على الحديد. لذلك فان كل عملية طرق يدوية بمفردها تكتسب شيئًا مباشرًا منفردًا من اليد الانسانية التي تقوم بالطرق، وتكتسب بالتالي شيئًا من العاطفة الانسانية التي وراءها، فيكون التحكم الحسي الانساني هو الأساس في العملية الانتاجية.

والمثل الثاني – هو انتاج الحديد الصب. فقد أخذ يتم في مستهل القرن التاسع عشر بواسطة قوالب قد تم انتاجها بدورها نقلاً عن النموذج الأول (أو: النموذج الأصلي، النموذج الاستاذ). لذا فإن القالب الثانوي هذا والذي تجري فيه عملية الصب يفصم العاطفة بين يد الانسان والناتج فصمًا كليًا. أي على العكس تمامًا مما يجري في المثل الأول.

ويمكن ضرب أمثلة أخرى توضح النقطة ذاتها أكثر فأكثر. ففي النجارة مثلاً، وعندما يقوم النجار بنشر الخشبة بمنشاره اليدوي، فانه يكون بهذا قد عرض الخشبة وأخضعها إلى تفاعلات حسية وعاطفية تحكمية تجري من قبله كأنسان، مع كل جرة في عملية النشر للأمام ومع كل جرة فيها للوراء. لكن هذه الصورة تنقلب رأسًا على عقب عندما يقوم نفس هذا الحرفي النجار بنشر الخشبة بالمنشار الكهربائي مثلاً، فهو لا يقوم بهذه العملية بأكثر من توجيه الخشبة نحو القرص، والقرص هو الذي ينشر وليس الانسان، ولذا يكتسب المنشار الكهربائي صفة العازل بين المادة والانسان فتنفصم بذلك العلاقة العاطفية الانسانية بينهما وتلغى تلك العلاقة التحكمية المباشرة المسيطرة على الحركة أي السبريانية – كما تسيطر على جناح الطير في ارتفاعه وهبوطه – وهي أساس الفرق بين الاستاتيكيتين، الأولى تستند إلى السبريانية والأخرى تفتقدها.



٧١ر١
طير يرفرف مستكنًا أثناء عملية الحط على عشه. فحالة الاستكنان هذه، أي الوقوف في الفضاء في موقع ثابت، تتطلب حركة سبريانية للأجنحة وجسم الطير ككل.

وعلى هذا الأساس أخذت أنظر إلى تاريخ العمارة، بل وإلى تاريخ الاستاتيكية على انه يتألف من مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما (وهذا ينطبق على الفنون التشكيلية أيضًا). ان تاريخ الاستاتيكية العمرانية قد صنف وفق الأساس التقليدي إلى مراحل متعددة تاريخية



رئيسية ذات الأساليب المختلفة. ويمكن حصر تلك الطرز بقدر تعلق الأمر بهذا البحث كما يلي:

الطراز الأول: العمارة القديمة (الفرعونية والبابلية)

الطراز الثاني: العمارة الكلاسيكية (الأغريقية والرومانية)

الطراز الثالث: العمارة المسيحية المبكرة بما فيها البيزنطية

الطراز الرابع: العمارة الرمانسكية

الطراز الخامس: العمارة القوطية

الطراز السادس: عمارة عصر النهضة

الطراز السابع: عمارة العصر الحديث

لقد رفضت هذا التصنيف، أو الموقف من الطرز، لأنه يقوم على تصنيف الشكل، وهذا تصنيف خادع لأنه يعالج الحصيلة لا العملية التي انتجتها. لقد رفضته لأنه القائم على اعتبار الشكل هو الأساس الكامل الذي ينهض عليه المفهوم التاريخي للطراز، فالمفهوم الذي أرفضه لا يعتمد على العملية الجدلية في توليد الشكل، حيث أن هذا الاعتماد يتعين ان يكون مركز الانطلاق لتفهم التطور المعماري بأكثر دقة.

هناك بين الادراك والمادة علاقتان، الأولى وهي جزء من عملية انتاج الشكل – لأن ادراك الانسان يساهم في العملية الانتاجية. والأخيرة هي لاحقة للأولى، وهي تلك العلاقة التي تنبعث بعد اتمام العملية الانتاجية فتبلغ المادة حالتها الإنتاجية المستقرة بشكل معين، عندئذ يتفاعل الادراك مع هذه الحصيلة بوصفها شيئًا مرئيًا – أي الشكل. ومن هنا أقول ان التحليل الذي اعتمدته للتطور التاريخي يأخذ بكلتا العلاقتين.

إذن فإن المعايير التي يتم بموجبها تصنيف الطرز يتعين ألا تقتصر على الشكل بوصفه مرئيًا وإنما تمتد هذه المعايير إلى العلاقة الأخرى التي تسبقها وهي العملية الانتاجية للشكل.

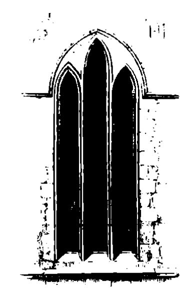
بعبارة أخرى أقول: ان الطريقة التقليدية للتصنيف وان كانت مفيدة للمشاهد، إلا أنها خادعة للمؤدي المنتج، ذلك أن هناك بالنسبة للمعماري – أي المؤدي – ثمة لحظات حرجة أثناء العملية الانتاجية، هذه اللحظات التي يتطور فيها تكوين الشكل. إذن وصلت إلى



نتيجة مفادها ان هذه اللحظات الحرجة هي التي يجب أن تكون، بنظري، أساس المعيار في التحليل والتصنيف التاريخي، أو المعيار الجوهري.

وعلى هذا الأساس أخذت أنظر إلى تاريخ العمارة وإلى تاريخ الاستاتيكية على انهما (وكذلك مختلف الفنون الشكلية) يتألفان من مرحلتين رئيسيتين لا ثالث لهما، وبذلك الغيت من ذهني التصنيف التاريخي التقليدي مدفوعًا بحماستي العلمية التي تؤججها حماسة الشباب فتندفع نحو التقصي لاستكشاف أراضٍ جديدة. وصنفت التاريخ الجمالي إلى صنفين: مرحلة البداستيكية ومرحلة المكناستيكية.

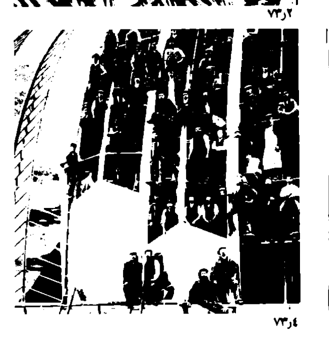
فلذا عقدت العزم على دراسة هذا التطور من المرحلة الأولى إلى الثانية وهو التطور المتمثل في تطوير الزجاج الملون في الكاتدرائيات القوطية: كيف تفاعلت يد الحرفي وعاطفته مع المادة الأولية تصنع الزجاج أثناء سير الانتاج في مختلف المراحل، وكيف بدأ زجاجًا من قطع صغيرة إلى أن تطور إلى زجاج من قطع كبيرة ملونة، وكيف مزجت كيماوية هذه الألوان فجاءت غامقة ثم أخذ لونها يحيل بالتدريج فأصبحت الألوان فاتحة، وكيف أدخلت المواد الاضافية على الزجاج كالأحجار الكريمة، إلى أن انفصل الخط الفاصل الرصاصي عن الصورة ثم كيف تحول المزج إلى تطور في الرسم على الزجاج حتى صار الزجاج بالتدريج حائل اللون أكثر فأكثر إلى أن عاد أبيض مرة أخرى كما بدأ. ثم كيف تطور انتاج الزجاج بعد



٧٣٫١

٧٣٫٢

٧٣٫٣



٧٣٫٤

٧٣٫١

ابتدأت صناعة الزجاج باستخدام قطع صغيرة غير ملونة.
شباك مستدق في كنيسة من الطراز القوطي الأول في مقاطعة نورثهامبشر. انكلترا. ١٢٣٠ م.

٧٣٫٢

شباك مؤلف من قطع زجاجية صغيرة ملونة مرتبطة بشرائط رصاصية بكاتدرائية شارتر.

٧٣٫٣

شباك مؤلف من قطع زجاجية متوسطة الحجم مصورة وملونة. مائلة إلى اللون الفاتح. كاتدرائية غلوستر. انكلترا.

٧٣٫٤

عمال يقومون بترجيج هيكل الجناح العرضي للقصر البلوري عندما أعيد نصبه في سيدنهام في ضواحي لندن سنة ١٨٩٩.

أن عاد إلى البياض ثانية فأصبح يجري انتاجه بواسطة النفخ والدوران والقطع، أي ما هي المكونات الجدلية لمختلف المراحل، وكيف تم توليد مادة جديدة عن طريق تفاعل جدلي ومن ثم تظهر لنا هذه المادة الشكل الجديد لمرحلة معينة، أي الطراز الجديد.

كانت العمليات في إنتاج الزجاج تجري بأفعال آنية متحكمة من يد الانسان، أفعال لها تأثير آني مباشر كحصيلة لقرار ذاتي آني تحكمي ينبعث من عاطفة خاصة متفردة، تصدر عن ذات خاصة متفردة، وتعمل في ظل ظروف آنية خاصة متفردة، لا تتكرر ولا يمكن أن تتكرر، لأن العملية العاطفية لا تتكرر، وهذه كلها تكون الشكل، لذا فإن الشكل الذي يعتمد على ذلك «التكرار» المتعاقب أثناء سير العملية الانتاجية هو في حقيقته ليس تكرارًا حقيقيًا بل لا يمكن أن يكون كذلك، لأن وراء كل عملية من تلك العمليات الانتاجية المتعاقبة فعلاً انسانيًا مستقلاً عن الفعل الذي سبقه وعن الفعل الذي سيلحقه، فلكل عملية، مهما صغرت

أو كبرت، قرار إنساني ملتمس ومستقل مشحون بالعاطفة، سواءً كانت عاطفة مدركة أو عاطفة غير مدركة، بل لا أبالية، فتنتقل إلى الناتج عند انتاجه. أما بعد أن أصبح الزجاج ينتج بواسطة الماكنة فإن هذا الانتاج، وان كان وراء كل عملية في انتاج حرفي مدرك، لكنه هنا قد تحول دوره إلى موجه وليس إلى فاعل ملتمس لأن الماكنة قد فصمته فصمًا، وعزلته عزلاً عن العمل الحسي التحكمي المباشر.

وبنتيجة هذا الفصم وهذا العزل نشأت استاتيكية مختلفة تمامًا عن الاستاتيكية السابقة. لذا فإن تطور الأسلوب في مستهل القرن التاسع عشر في انكلترا إلى أسلوب باكستن وبرتن في تركيب البيوت الزجاجية لم يكن مجرد تغيير بالمفهوم السابق، بل هو تغيير جذري. فلما جاء المصمم، والحرفي، لينقل الشكل اليدوي السابق وذلك باستخدام الماكنة بدل اليد الانسانية، مهما كان عمل الماكنة بسيطًا، فقد جاء الشكل غير متوافق مع طبيعة العملية الانتاجية الجديدة، فإذا به شكل تافه، مقلّد، وعلى أحسن الحالات شكل ساذج.

على ان الصدفة التاريخية قد انجبت، عند الانتقال من المرحلة اليداستيكية إلى المرحلة المكناستيكية جهابذة من أمثال باكستن فاتبع الوحدة القياسية المتكررة في التصميم ثم تكرار إنتاجها عن طريق الصب لمادة الحديد، أو عن طريق النشر الميكانيكي للخشب، فجاء الشكل التفصيلي للعناصر والبناء بتجسيده العام جديدًا ومتوافقًا معه، بل منبثقًا أصلاً من، العملية الانتاجية التكرارية المعتمدة على الماكنة. ثم انجبت الصدفة أيضًا جهبذا آخر في أمريكا في مستهل القرن هو هنري فورد الذي طور صناعة الانتاج بالجملة وحول شكل العربة القديم إلى شكل جديد ممشوق في السيارة. إن فورد لم يقلّد الشكل الحر في اليدوي ولم يقلد العربة، بل رفض كليهما وولد السيارة الحديثة، أو الانتاج الممكن لها.

وعليه فإن الاستاتيكية الحديثة في المرحلة الثانية، أي مرحلة المكناستيكية، يجب أن تكون





٧٥،١



٧٥،٢

٧٥،١
جوزف باكستون. ١٨٠٣ – ١٨٦٥ م.

٧٥،٢
عالم الطبيعة جون بوروو يقود سيارة نوع فورد طا: ق التي أهداها له هنري فورد.

قاعدتها الانتاج الصناعي الكبير الممكن. ومن هنا ضرورة الرفض الكلي للعمارة إذا كانت تتضمن في تفاصيلها أو في تجسيدها العام مسحات تنبع من منبع اليداستيكية.

ولكن كيف يمكن ذلك في بلد متأخر صناعيًا؟ وهل هناك ضرورة تاريخية تقضي بحتمية مرور هذه البلدان بدور متعثر تفيض فيه الشوارع بأبنية بالية، لا بل والأنكى من ذلك بأبنية بالية يعتقد الجمهور، والحكام، بأنها من مظاهر التقدم المنشود؟ هل من الضروري الوقوع في دوامة أشبه بتلك التي وجد الاتحاد السوفيتي نفسه فيها بعد الثورة، أو التي وجدت انكلترا نفسها فيها بعد منتصف القرن التاسع عشر، وبعد فوات الأوان، حتى أدركت ان قسمًا كبيرًا من العمارة الفكتورية لابد من ازالته لارجاع البلاد إلى جمالها الجورجي؟

ان التصنيع لازمة للتقدم وأصبح تعميم المكناستيكية شيئًا مفروغًا منه. ولكن هل ان تطور تعميم المكناستيكية على المستوى الدولي يتعارض مع تطويرها إلى المستوى القومي؟ ان الذي ينبغي التخطيط له أن تتقدم الفنون القومية في أقطارها أولاً، فتمر بتجارب تنتهي بها من فترة اقليمية إلى فترة اقليمية أخرى، بحيث تتوحد الفنون التقنية لعدة أقطار إلى أن تتوافق حضاريًا أو جغرافيًا، ثم تصبح هذه الوحدات الاقليمية مؤهلة للفن الدولي.

ان المشكلة تكمن في المرحلة الانتقالية هذه، والخطر قد يتأتى من نكسة تصيب قطرًا كالعراق يمر بمرحلة معمارية مأساوية، كما هو جار الآن في الاتحاد السوفيتي ومنذ أواخر العشرينات. نكسة تصيب العمارة الحديثة يكون من الصعب التكهن بمدى خطورتها أو التنبؤ بمدى أثرها التخريبي.

فيما كنت أكتب رسالتي المدرسية وأقوم في نفس الوقت في انضاج بحثي الآخر هذا، وجدت أنني بحاجة إلى سنة إضافية أخرى اقضيها في انكلترا لاستكمال البحث وتطوير دراساتي الأولية عن تاريخ اليداستيكية والمكناستيكية ومسألة الفنون القومية. عندئذ كتبت إلى والدي في بغداد أخبره بأنني على وشك التخرج في هامرسمث خلال بضعة أشهر وافصح له عن

رغبتي بالبقاء في لندن لسنة أخرى أتفرغ فيها لتلك الدراسة الخاصة. فأجابني بأنه يفضل رجوعي بعد التخرج. وهكذا أخذت أعد العدة للرجوع إلى العراق.

سأقدم فيما يلي «أطروحتي» التي كتبتها في عهد التلمذة. وسأتناولها ببعض التفصيل المشتمل على ايضاح أكثر وأمثلة عديدة، وقد جاءت ببعض الايضاحات والاستطرادات متأثرة بتفكيري اللاحق بسبب رغبتي في تطوير بعض النقاط، - وهذا اغراء لم استطع كبته كبتاً كلياً - على ان ما جاء فيه إلى حد كبير هو من ضمن أجنة أفكاري في رسالتي المدرسية.

وقد رأيت من المناسب، بعد اكمال تدويني هذا، أن أرفق أمانة لأيام تلمذتي ترجمة حرفية لأصل الاطروحة كملحق لهذا الكتاب، وذلك لتيسير المقارنة على القارىء ولتعريفه ببعض خلفيات الدراسة إن أراد ذلك.



المقدمـــة

ان تاريخ العمارة في جوهره هو عبارة عن تاريخ تطور التناقض بين المطلب الاجتماعي وبين المرحلة التقنية للحقبة الزمنية المعينة.

فالعمارة هي العلم الذي يتناول مطلبًا اجتماعيًا معينًا: انه لا يتناول مثلاً مسألة المأكل أو الملبس بل يعالج مسألة التسقيف أو مسألة التحويط بنحو أو بآخر، لحاجات اجتماعية تكيفت بعصرها.

زد على ذلك أن العمارة هي العلم الذي يتناول البناء الفوقي الاجتماعي، بل هي جزء من ذلك البناء، تدعمه وتمنحه دورًا معينًا.

وبالتالي فمن الواضح ان للعمارة وجهين: الأول الوجه المادي لكون العمارة مادة حقيقية قد انتجت، لذا فإنها جزء لا يتجزأ من الانتاج العام. والثاني الوجه المعنوي لأن العمارة، بصفتها جزء من البناء الفوقي الاجتماعي، تكوّن جانبًا مهمًا في تفكير العصر. فمن الضرورة بمكان، عند النظر إلى فحوى العمارة، تناول كلا الوجهين. فإذا أغفلنا أحدهما يكون التنفيذ في العمارة احادي الجانب، وغير متكامل. ولابد من التأكيد هنا ان هذين الوجهين كليهما هما في الحقيقة وجهان لنفس الظاهرة الاجتماعية التي نحن بصددها وهي العمارة.





المطلب الاجتماعي في العمارة

يضم المطلب الاجتماعي نوعين من المكونات: الأول، المكون المادي الوظيفي. والثاني، المكون الفكري الذي هو جزء من البناء الفوقي الاجتماعي، أي جزء من الفن المتعاصر.

أما الناحية الأولى، الوظيفية، فهي تشمل مختلف مرافق الحياة الاجتماعية والتي تنسق العلاقة بين انسان وآخر، بما في ذلك العلاقات النفعية في توزيع الحيّز، حسب الأسباب الطبقية أو الانتاجية وما أشبه مما يدخل في تنظيم وظائف الحيّز.

يضاف إلى ذلك، وبشكل موازٍ، تنسيق العلاقة بين الانسان والطبيعة، بما في ذلك النواحي البيئية في حماية الانسان من العوارض الطبيعية والمناخية ... الخ. أو النواحي الأمنية في اسلوب الحماية كالاحتياط ضد انتهاك الحرمات والتحصن ضد الغزو ... الخ.

ان العملية الانتاجية لصناعة حذاء مثلاً تتطلب حيزًا وعلاقات لحركة المادة وحركة العامل تختلف عن تلك العملية الانتاجية لصنع قارورة زجاجية، كذلك فإن الحيّز في دار فلاح يتعايش من مخازن الغلال أو زرائب الحيوان يختلف كليًا في مساحته وعلاقاته عن دار حرفي في المدينة.

أما الناحية الثانية، وهي الفكرية المتعاصرة مع مجتمع ما فهي على نوعين أيضًا. هناك علاقة الانسان بالطبيعة وتشمل موقفه من العبادة، وتطلعاته واعجابه بجمال الطبيعة. فالعبادة تتطلب وضع الصنم في الطليعة، كذلك تتطلب عبادة الاله في معبد مشمس مثلاً أو مظلم، أو في معبد مقصور على النخبة. ولكل من هذه المعابد جوّه التعبدي الخاص. وهناك في الجانب الآخر علاقة الانسان بالانسان وتتضمن النواحي العائلية والطبقية والأمنية وتتجلى مثلاً في العزل الروحي أو الفخفخة أو الابراز وغير ذلك من المظاهر الاجتماعية الروحانية.



التقنية في العمارة

لا جدوى من سؤالنا لماذا انتجت عمارة ما إذا لم نسأل كيف انتجت؟ والمسألة هي ليست فقط كيف انتجت العمارة؟ ولكن، وعلى وجه التأكيد، ما هو الأسلوب الذي استخدم في تلبية المتطلبات؟ وإلى أي درجة تم تحقيق ذلك؟ يجب ألا نكتفي مثلاً بالتساؤل عن كيف بنيت اهرامات مصر القديمة؟ فقد كان بناء الأهرام مطلبًا، وذلك نتيجة تفاعل متطلبات اجتماعية، وعلينا أن نتعرف إلى أي درجة تمت تلبية ذلك المطلب بكل أبعاده. والسؤال الذي يلي هو، إذن، عن الجهد المنفق في تلبية المطلب وأسلوب التلبية. بعبارة أخرى يجب أن نتساءل ما هي الأساليب العملية والتقنية التي استنفدت في تحقيق ذلك المنشأ، وما الذي تطور منها في انشاء ذلك المنشأ بالذات؟ أي إلى أي درجة تم استنفاد المكنة التقنية المتعاصرة.

ان للمرحلة التقنية المتعاصرة ثلاثة جوانب:

١ . الخواص الطبيعية للمادة، أي الخواص الكيميائية / الفيزيائية. فلكل مادة خواصها في التحمّل ومقاومة الثقل وفي الاستعمال فضلاً عن العوامل الطبيعية وما يساعد على ظهور مزاياها الجمالية.

٢ . اكتشاف الانسان لهذه الخواص ومدى تجربته العملية في استنفاد اكتشافه والذي يتمثل في المعرفة الموضوعية للطبيعة.

٣ . وانعكاس معرفة المكنة الاجتماعية على تسخير هذه المعرفة وعلى تجربتها. والمسألة تعتمد على الوضع الاقتصادي، والسياسي لذلك المجتمع في ظروف تطوره الاجتماعي.



ان العلاقة بين المطلب الاجتماعي وبين مرحلة التقنية ليست هي علاقة دائمة الانسجام والانسياب، بل انها قد تتحول إلى علاقة متناقضة وعلى نحو متبادل بين الاثنين، معقدة التركيب شديدة التشابك.

فالتناقض بين الاثنين، عندما يحصل، هو إذن حصيلة تلك الظاهرة عند حصول تغيير أو تعديل أو تطور في أحد الطرفين أوكليهما، ولكن كيف يحدث أو يستحدث هذا التناقض؟

فلنأخذ أحد قطبي التناقض وهو المطلب الاجتماعي. ان هذا المطلب لابد من تحقيقه أو اشباعه لأنه بحد ذاته عبارة عن رغبة أو نزوة ابتداء، إلى أن يتبلور ويصبح من الضروري تلبيته وتحويله من فكرة إلى حيّز الوجود، وذلك بتحويله إلى مادة حقيقية لها كيانها الموضوعي. فإذا استطاعت التقنية المتعاصرة مع المطلب من اشباع حاجته تبقى العلاقة عندئذ غير متناقضة بين القطبين وتظل علاقة مستكنّة. ويمكن القول في هذه الحالة ان هذا الوضع المستكن هو حصيلة تلك العلاقة المتوازنة بين الاثنين. والمقصود بالمتوازنة هنا هو استطاعة التقنية في اشباع المطلب دون حدوث خذلان في قدرتها على الاستجابة وعلى الاشباع. فكلما تكرر المطلب تكررت العملية الانتاجية بهدوء وتوازن فيجري اشباع الحاجة المتكررة بنفس الطرق التقنية وعلى نفس الوتيرة.

ولكن المطلب الاجتماعي هو حصيلة وضع اجتماعي معين. انه ليس شيئًا خياليًا مجردًا.

وكذلك الأمر مع التقنية المتعاصرة معه، فهي تكون الوجه الآخر للمجتمع. بل أكثر من هذا فإن المطلب والتقنية يتفاعلان احدهما مع الآخر ويولد أحدهما الآخر. بل ان احدهما لازمة لوجود الآخر، وكلاهما عبارة عن حصيلة لذلك التفاعل بين ذاتية الانسان الفرد وبين المجتمع. وهما (الفرد والمجتمع) في تفاعل مستمر سواء منفردا أو مجتمعا، مع الطبيعة بصفتها تكون العالم الخارجي.

وبما أن الوضع الاجتماعي لا يستقر لفترة طويلة في وضع مستكن، بل هو في حالة مستمرة من التعديل والتغيير مهما كانت ضآلته، فان تراكم وتشابك هذه التعديلات والتغييرات في المجتمع تصل إلى درجة من التفاقم بحيث يحدث معها تغيير نوعي. وهذا التغيير النوعي في



المجتمع يؤدي إلى ظهور حاجة جديدة، تتبلور بشكل مطلب اجتماعي جديد لابد من تحقيقه واشباعه.

ثم، كما ان التقنية القديمة كانت متعايشة مع المطلب القديم أصبحت كذلك مثله في وضع مستكن، إنما هي تقنية قد تكونت أصلاً لتتعايش متزامنة مع ذلك المطلب ولغرض اشباعه بالذات. فإذا ما حدث التغيير في المطلب فإن التقنية تصاب عندئذ بالخذلان، أي انها لا تعود قادرة على إشباع المطلب بالدقة، أو الجودة، أو الكفاءة، المناسبة التي كان على مكنة التقنية أن تؤديها أزاء المطلب المتطور الجديد. وقد يتفاقم هذا الأمر إلى درجة تصاب فيه التقنية بالشلل التام. فيؤدي ذلك إلى توتر بين المطلب والتقنية التي هي وسيلة تلبية، فيحدث التناقض. وبهذا تعتبر التقنية في العرف الاجتماعي متخلفة فتصبح بمثابة العائق أمام تبلور وضع اجتماعي متجانس.

ان حصيلة هذا التناقض هو توليد شكل جديد نسبيًا. لكن عدم التجانس يستمر، والتوتر يستمر، إلى أن تبلغ الثغرة بين المطلب الجديد وبين الالحاح الاجتماعي في اشباعه حدًا يصبح فيه التناقض نفسه حادًا. عندئذ يكون لابد من حل لهذا الوضع المعين لتطور المجتمع. فينفجر التوتر الحاصل وذلك بحصول تعديل، أو تغيير، أو تطوير، في التقنية، الأمر الذي يؤدي بدوره إلى وضع الاستكنان النسبي الذي بدأنا منه.

لكن العلاقات الاجتماعية ليست بهذه البساطة أو السطحية أو السذاجة. فالتقدم التقني يفيض أحيانًا عن الحاجة النسبية، وهو تقدم يحوي طاقات كامنة ستكون هي بدورها محفزًا للتغيير الاجتماعي. فيتراكم التغيير ويتشابك مع عوامل أخرى، مرة بعد أخرى، إلى أن يتبلور بمطلب جديد. وهكذا نجد هذه الدورة بحركة دائمة من نقيض إلى آخر، ومن تغيير إلى آخر بحيث يبدو ان الاستكنان المفترض في بداية البحث هو استكنان غير حقيقي، وان حصوله هو شيء نسبي، فإذا ما حصل ودام هذا الاستكنان أدى ذلك إلى تداع، يكون بدوره أحد العوامل المهمة في تدهور المجتمع نفسه، وزواله، واستبداله، بمجتمع آخر.

فلنضرب لذلك مثلا:

فعندما جرى تحسين على نول الحياكة في أواخر القرن الثامن عشر في انكلترا أصبح المغزل متأخرًا نسبيًا. واستمر هذا الوضع المتناقض إلى أن تم اختراع ماكنة الغزل. وهذه بدورها جعلت عملية الحياكة مشوبة بالمعوقات إلى أن اخترع نول كارترايت – أي التوازن الكمي في إنتاج الحياكة مع إنتاج الغزل الرخيص والمبتذل آنذاك – وأصبحت الحياكة ممكنة دون عائق. على أن هذه التطورات وأمثالها في حقول الصناعة الأخرى أدت بدورها إلى إعادة النظر في أسلوب نقل البضائع المصنعة، مما أحدث تغييرًا في وسائل النقل من العربات إلى المراكب الشراعية ثم إلى قاطرات السكة الحديد فالسفن البخارية.



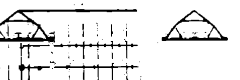
ان هذه التغييرات المنطوية على التقدم في الانتاج تطلبت حيزًا واسعًا في البناء، دون عرقلة من الأعمدة مثلاً، كما أن سعة مواقع الانتاج وتكثيفه تطلبتا الوقاية من الحريق مثلاً، فأدى ذلك إلى تغيير جذري في البناء باستعمال الحديد الصب الذي أتاح بدوره توفير حيز أكبر نسبيًا، في حين لم يكن الخشب يوفر ذلك فضلاً عن مخاطر الحريق. وهكذا فبتحسين وسائط النقل وباستعمال الحديد جرى بناء الجسور الكثيرة سواءً على الأنهر العريضة أو كقناطر على الترع لتلبية متطلبات السكة الحديدية. وكان حديد الصب، وكذلك الأساليب المتقدمة والمتطورة من العوامل التي لعبت دورها في ايجاد الحلول للمشاكل التقنية بالذات.


٨٢,١

٨٢,١
أعمدة وجسور من مادة الحديد الصب في الجناح الجنوبي لمعمل الطحين في بلبر. انكلترا. ١١ - ١٨١٢.

هناك في الوقت نفسه تناقضات ثانوية. فبسبب استخدام الحديد كمادة بنائية يتم الحصول على باعات أوسع نسبيًا. وبما أن ثقل البناء قد انتقل من الجدران إلى المساند أصبح من الممكن توسيع النوافذ. فخدم بذلك فيما خدم أغراضًا صحية. ورافق هذا تطوير مهم في إنتاج الزجاج بحيث توسعت أحجام ألواحه، وانخفضت أسعاره، فأدى هذا التطور التقني إلى توسيع حجم الشبابيك.

فينبغي لنا عند دراسة العمارة، أو دراسة الفن عامة، اخذ هذه التناقضات بين المطلب والتقنية بنظر الاعتبار، سواء كان ذلك فيما يتعلق ببناء جسر أو معمل أو دار سكن، بل حتى فيما يتعلق برسم لوحة زيتية. فقد أدى تقدم العقلانية في عصر النهضة إلى تطوير الرسم مثلاً نحو الشكل الطبيعي، فأصبح اكتشاف وتطوير المنظور من الضروريات الاجتماعية الملحة التي تمت تلبيتها عن هذا الطريق التقني المتقدم. ثمة مثل آخر عن المسيحيين الأوائل فإنهم كانوا




٨٢,٢


٨٢,٣

٨٢,٢
مقطع يبيّن الباع الواسع في الجناح الشمالي لمعمل الطحين في بلبر، انكلترا، ١٨١٢.

٨٢,٣
الراعي الصالح، مزجج، النصف الأول من القرن الخامس ميلادي، ضريح كالا بلاسيديا في رافينا، ايطاليا. وان كان الاسلوب روماني فإن المسيحيين الأوائل قد تمكنوا من تصوير يمثل العاطفة الروحانية بأسمى مظاهرها.



قد استعاروا تقنية المزجج الروماني لتصاويرهم الدينية. لكن التصوير الطبيعي للرومان لم يشبع رغبة المسيحيين الروحانية في تصوير المسيح. لذلك جرى تعديل جذري على اسلوب التصوير. وهكذا تم استحداث وتطوير الفن المسيحي في المزجج. فاستخدم في تصوير الوجوه الروحانية، ونظرات عيونها غير الطبيعية، ونسب أحجام الأشخاص أحدهم للآخر، ونسب احجامهم إلى الحيوانات المصغرة، ... الخ. كانت كل هذه عبارة عن أساليب تكوينية في التصوير لارواء العاطفة الروحانية لدى المسيحيين الأوائل.

ويستخلص من كل هذا ما يلي:

١ . ان هذه التطورات والاختراعات المشار إليها باقتضاب لم تكن، ولا يمكن أن تكون، من عمل فرد واحد معين، بل هي حصيلة تفاعلات اجتماعية، وتغييرات وتحولات جدلية مستمرة ومتنقلة من مجتمع إلى آخر. وعليه فإن مثل هذه التطورات هي التي تكون تاريخ العمارة. والعمارة بهذا الصدد ليست سوى إحدى الظواهر الاجتماعية.

٢ . ان المطلب الاجتماعي النفعي يتبلور فيصبح مطلبًا ملحًا إلى أن تتم تلبيته واشباع حاجته بإنتاج شكل جديد. لكن هناك مطالب أخرى غير نفعية، غير ملموسة، وغير واضحة، وهي تلك المطالب التي تنطوي على حاجة عاطفية اجتماعية، كنزعة التعبد أو الرغبة في تجميل الأشياء، وان هذه تتبلور كذلك فتصبح مطالب ملحة إلى أن تتم تلبيتها واشباع حاجتها بإنتاج مادي حقيقي. ومن هنا تنشأ العمارة والفنون التشكيلية الأخرى والموسيقى ... الخ. فإذا نظرنا إلى العمارة ينبغي أن ننظر إليها إذن على أنها جزء من الحس العاطفي الاجتماعي، وان كانت هي في ذات الوقت جزءًا من الانتاج المادي الحقيقي.

٣ . عندما يتحقق المطلب الاجتماعي ويتجسد في العمارة فإن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد، بل أن العمارة، كشيء مادي ظاهر للعيان، وتكمن فيه عاطفة اجتماعية، تقوم بدورها في صقل وتهذيب هذه العاطفة الاجتماعية، مؤثرة فيها تأثيرًا مستمرًا. ان كل من دخل في كاتدرائية شارتر، منذ بنائها في القرن الثالث عشر حتى اليوم، يحس بهذا التأثير على عاطفته. ويجابه في ذلك الحرم المهذب نورًا منبعثًا من مائة وثلاثين نافذة ذات الزجاج الملون، كما لو فتحت أبواب السماء على آلاف من أقواس قزح روحانية، فتبهت الناظر وكأنه على عتبة اسطورية يقف فيها الضياء وقوف الأزل! ان العمارة ليست مجرد تجسيد لفكرة، بل هي تكوّن مؤثرات الفكر وتخلق العاطفة في المجتمع وتديمها.

٤ . وأخيرًا يستنتج بأن التناقض الجدلي، أو عملية تكوين الشكل، يمكن فرزها إلى مرتبتين: المرتبة العامة / الشاملة، (أو الكلية). والمرتبة الخاصة / الجزئية. ومن البديهي منطقيًا ان الجزيئات تكوّن الكليات. فإن كل مرحلة معمارية عامة تتجزأ إلى مراحل خاصة جزئية كما أن مجموعها يكوّن المرحلة المعمارية العامة ذاتها.



ولنضرب لذلك مثلاً بالتطور المعماري في أدواره العامة في أوروبا.

ان أهم تلك الأدوار هي على التوالي:

الدور الاغريقي، ثم الروماني، ويعقبه المسيحي المبكر، ثم الرومانسكي، فالقوطي، ويعقبه دور عصر النهضة. وهكذا ...

ان كل مرحلة من هذه المراحل هي حصيلة تفاعل تناقضي جدلي ورئيسي بحيث يتلاشى دور ويحل محله دور آخر يليه. وقد كان لكل منها مطلب اجتماعي عام تفاعل مع التقنية المعاصرة له، بحيث تفاقم التوتر الجدلي فولد الطراز ونشطه خلال عصره إلى أن تغير المجتمع تغيراً جذرياً. كذلك الحال بالنسبة للتقنية ذاتها. إلى أن أصاب المجتمع الخذلان فانخذل معه المطلب والتقنية فأبدل الطراز بآخر، وهكذا دواليك.

على ان لكل طراز من الطرز تفاصيل وأجزاء، فالعصر القوطي في انكلترا مثلاً كان قد مر بأربعة أدوار وهي على التوالي:

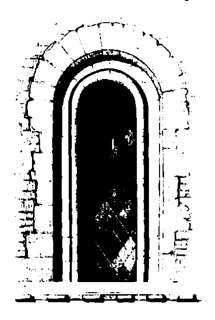
الانكليزي المبكر (القرن الثالث عشر للميلاد)،

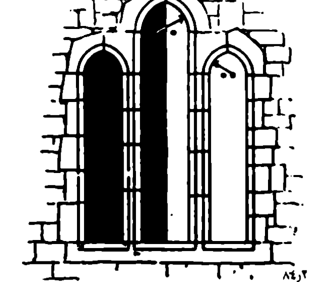
المزخرف (القرن الرابع عشر للميلاد)،

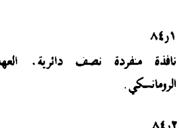
الشاقولي (القرن الخامس عشر للميلاد)،

التيودوري (النصف الأول من القرن السادس عشر للميلاد)،

ولكنه حتى هذه الفترات الجزئية قد مرت هي ذاتها بحقب تفصيلية. فالدور الانكليزي المبكر مثلاً قد مر فيما يتعلق بالنافذة، كتفصيل جزئي، بالحقب التالية:



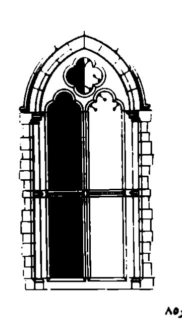




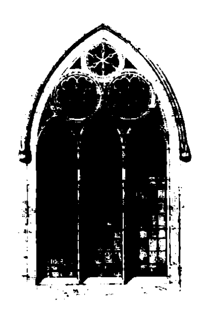
٨٤ر١
نافذة منفردة نصف دائرية. العهد الرومانسكي.

٨٤ر٢
نافذة مجمعة رمحية. العهد الانكليزي المبكر. القرن الثالث عشر.





١ر٨٥



٢ر٨٥

١ر٨٥
نافذة متوجة بقوس وبلوحة مزخرفة. العهد القوطي المزخرف.

٢ر٨٥
نافذة متوجة القوس بقضيب مشجر الزخرفة. العهد القوطي المزخرف.

النافذة المنفردة الرمحية

النافذة المزدوجة أو المجمعة الرمحية

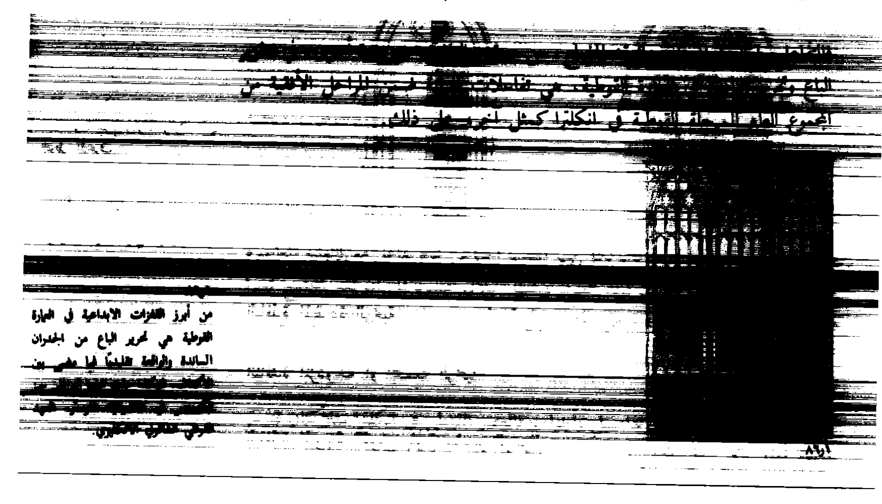
النافذة المتوجة القوس بلوح مشجر الزخرفة

النافذة المتوجة القوس بقضيب مشجر الزخرفة

ان هذه الحقبة التفصيلية كانت حصيلة تفاعلات جدلية في التفاصيل ذاتها، بالتزامن مع تفاعلات أخرى داخلية جارية ضمن المرحلة الأعم، الأوسع منها. فمثلاً خلال حقبة استخدام النافذة الرمحية، كانت هناك ثمة علاقات متبادلة متناقضة تؤثر الواحدة بالأخرى، فيسفر ذلك بدوره عن تناقضات تالية حتى تتغير الواحدة لتنسجم مع الأخرى، وبتغيرها تصبح حافزًا لتغيير جديد، وهكذا دواليك. فحقبة الشباك الرمحي تزامنت مع العقد المستدق الذي كثف مركز الأثقال على عدد أقل من الأكتاف الأمر الذي أدى بالنتيجة إلى تحرير الباع بين الأكتاف وفسح المجال لتوسيع النافذة فتطورت إلى دور الانكليزي المزخرف. وقبل هذا وبسبب ضرورة توسيع النافذة ضعفت الأكتاف فاسندت بالزوافر. وعند استحداث الزافرة تحرر الباع كليًا وأصبحت النافذة تملأ كامل المسافة بين الأكتاف وهكذا دواليك.

إذن، التفاعلات الجدلية تجري ضمن مرتبتين نوعيتين، معًا، وفي نفس الوقت. انها تجري ضمن تسلسل التطور العمودي في مراحله العامة الكلية (الاغريقية – الرومانية – المسيحية المبكرة ... الخ)، كما تجري في نفس الوقت، ضمن تسلسل التطور الأفقي في المراحل الخاصة الجزئية (كما في تطورات النافذة). فالتفاعل الأول، أي العمودي، ينقل الطراز إلى طراز آخر، من الاغريقي إلى الروماني مثلاً. والتفاعل الآخر، أي الأفقي، يجري بين جزء وجزء ضمن امتداد الطراز العمودي، أي يتمخض عن تطلعات طرازية أفقية ضمن المرحلة العمودية لتطور الطراز فتطور مختلف نسق الأعمدة وتيجانها في العمارة الاغريقية مثل

واضح، وتطور النافذة الرمحية المنفردة إلى المزدوجة ومن ثم إلى المتوّجة القوس مثل آخر.



من أبرز القفزات الإبداعية في العمارة القوطية هي تحرير الباع من الجدران السائدة والرافعة تقليديًا فيما مضى بين

الشـــكـل

ان للمطلب الاجتماعي وظيفتين: الأولى نفعية والأخرى عاطفية. والمقصود بالوظيفة النفعية هو تلبية المنافع المادية واشباعها. فإذا أخذنا مثلاً دار سكن، فسنجد فيه حيزًا للجلوس وحيزًا للمنام وآخر للطعام ثم للطهي ... الخ. أو إذا أخذنا مثلاً آخر، مختلفًا فلنقل: معملاً للأحذية فسنجد فيه حيزًا للخزن وحيزًا للانتاج وحيزًا للادارة ... الخ. وهذه الأحياز في هذين المثلين متباينة بسبب تباين الوظيفة النفعية.

لكن الوظيفة لا تقتصر على ذلك. فإذا أخذنا مثلاً معبدًا من معابد المصريين القدماء فسنجد فيه حيزًا لمرقد الآلهة وحيزًا للكهنة، لصومعتهم وجلوسهم ومعاشهم ... الخ على أن هناك في أبنية العبادة وظائف أخرى فضلاً عن مثل هذه الوظائف النفعية. ثمة وظائف تنتمي للفكر، وظائف عاطفية، تتجلى بالخشوع للآلهة وعبادتها والتضرع إليها واتخاذها قدوة تحتذى.

والعمارة تعكس هاتين الوظيفتين. فهي تنقل، بالاضافة إلى الوظيفة النفعية، الوظيفة العاطفية كذلك. وهي لا تستنفد في ذلك الوسائل المباشرة فقط بل تلجأ إلى الوسائل الروحية أيضًا. ثمة استجابة روحانية للعلاقات الانشائية المختلفة، وكاتدرائية نوتردام مثل جلي. ان الصحن الوسطي يرتفع ويتصاعد شامخًا، تحيط به الأجنحة مثنى في باع بارتفاع أقل. هذه العلاقة بين المرتفع المضيء وبين الواطىء المعتم بعض الشيء، ثم الصحن الوسطي وقد تجلى فيه التوتر بين القوة الدافعة إلى أعلى وبين القوة الجانحة نحو الشرق، حيث المذبح، كل هذا يقابله كالنقيض السكون، والضوء الخافت، والارتفاع المتواضع للأجنحة المحيطة بالصحن،



١ر٨٧

١ر٨٧
تنقل العمارة الوظيفة العاطفية. بالاضافة إلى الوظيفة النفعية، ولهذا تلجأ إلى الوسائل الروحية أيضًا. منظر داخل الصحن الوسطي في كاتدرائية نوتردام، باريس، ١١٦٣ - ١٢٥٠ م.



فتوحي بالهجوع. هذه العلاقة الواضحة والخفية معًا تعمل عملها في النفس بصورة لا تكاد تحس. فتؤكد العاطفة نحو المعبود. بل وتنيرها. كما يشعر المتعبد في نوتردام.

كذلك في كاتدرائية شارتر نجد أن احاطة الصحن بالأجنحة هي ليست لمحض تلبية وظيفة نفعية تخص اجلاس المصلين عند تلاوة الموعظة. أو تهيئة المواقع لقراءتهم الكتب المقدسة. فالأمر أكثر من هذا بكثير. الأمر يوحي بالعاطفة المتأججة والخيال الروحاني المتوهج. ان الجالس هناك أمام سفر من التوراة أو أصحاح من الأنجيل ليقرأ في الضوء الملون الهابط عليه من علٍ لا يقرأ، في ذلك النور المحيط به، قصص الأنبياء وأنباء القديسين وحدها فحسب بل هو يحثو، ظاهرًا وباطنًا، وقد شده الارهاف إلى جوهر العبادة في ذات نفسه حتى يكاد ينسى الدنيا. كيف لا ينساها في ذلك الخضم الاسر من ألوان فاتنة تنساب بحمرتها وزرقتها فتنسكب في عينيه وفي روحه معًا، ثم تتمازج الألوان حائلة إلى تلك الشفافية في لون زهرة البنفسج في الصباح. والواقف هناك إذا نظر إلى شرقي الصحن فتنته الأعمدة الرشيقة، وإذا رفع طرفه إلى أعلى جذبته أضلاع السقف الشبيهة بالعروق الحية، تارة نحو المذبح، وتارة نحو مدرج المرتلين من الصبيان. فيطوف في أرجاء المكان خاشعًا حتى إذا وصل باب الخروج في غرب الحرم ليخرج، وجد نفسه لا يريد أن يخرج، فالسرر تبدو له كباقات الورد تتوج الشبكات الفارعة من أدنى الضلوع وأقصاها وهي تنساب انسياب المياه الرقراقة، في


١ر٨٨

١ر٨٨

لا تقتصر وظيفة [illegible] في كاتدرائية شارتر على مجرد قراءة قصص الأنبياء وأخبار القديسين فحسب بل تمد وتجذب الزائر بالعاطفة المتأججة والخيال الروحاني المتوهج. النوافذ في كاتدرائية شارتر التي تحتوي على ١٦٠ نافذة تعود الى القرن الثالث عشر وتتميز بجمال ألوانها وتكويناتها المبدعة.

الأعمدة والمساند نحو الأرض، فإذا بالذي يريد أن يخرج يدخل ثانية ويدور في طوافة نحو المذبح تارة أخرى، هكذا تتجسد العواطف في أحجار نوتردام وشارتر في فرنسا وفي أحجار صولزبري وويستمنستر في انكلترا.

ان الفكر المعماري أو الفكرة المعمارية، لا يكون لها تأثير سوى في مجال محدود إلا إذا تبلورت الفكرة وتم تحقيقها في منشأ مادي يستخدمه المجتمع. عندئذ يتفاعل المجتمع مع هذا المنشأ المادي، وبهذا التفاعل يتأثر التفكير المعماري للمجتمع وتصبح هذه التجربة جزء من مكونات الشكل التالي في الوجود، أي أن التجربة تصبح جزءًا من المطلب الجديد.



إذن فإن العمارة. فضلاً عن وجودها كمادة حقيقية، إنما هي فكر يتداوله المجتمع ويتطور ويتفاعل مع الأجيال اللاحقة. وتبقى العمارة فكرًا إلى أن يتم تحويل الفكر إلى المادة فتشب الأفكار عندئذ قائمة مع الحجارة من الأرض.

ولهذه المادة مفعولان: الأول فكري – ايدولوجي، وذلك بحكم كونها جزءًا من الفكر. وبالتالي جزءًا من ايديولوجية العصر. والثاني مفعول مادي، وذلك بحكم كونها مادة حقيقية تم تحقيقها في حيز الوجود، ولذا تصبح إحدى المكونات الانتاجية الاقتصادية من جهة وإحدى مكونات العملية الانتاجية ذاتها من جهة أخرى.

لكن النفعية التي كانت مطلبًا – أي فكرة، شيء غير مادي وغير ملموس – قد تحولت وتجسدت في العمارة التي اكتسبت وضعًا ماديًا. وهذه النفعية، الفكر، لا تنجمد في هذا التجسد المادي، بل انها تلتحم مع أفكار أخرى عند عملية التجسيد، وذلك بسبب العامل الذاتي أثناء التحويل. فيصبح هذا الجسم المادي مأوى لمفاهيم ومتطلبات نفعية آنية وسابقة، وذلك باعتبارها تجسيدًا لمكنة كامنة. ان المجتمع يتفاعل مع هذه المكنة ويستغلها ويشغلها إلى أن يستنفد كامل مرونة المكنة الكامنة هذه. عندئذ يصبح ذلك التجسيد المادي، ذلك المنشأ، عديم الفائدة من وجهة النظر النفعية، وفي هذه الحالة لا يميز. فيهمل المنشأ ويترك لخراب الدهر.

ان تاريخ المنشأ هو عبارة عن سلسلة من المراحل المتعاقبة لاستنفاد المكنة النفعية المتجسدة في كيانه المادي. ان استغلال المكنة الكامنة في المنشأ تتقلص تارة، وتجهد تارة أخرى، فيقوم المنشأ بفوائد خارج الفكر الكامن فيه. وإذا ما استمر هذا الاجهاد في تجاوز المرونة المادية للمنشأ، فتجري عندئذ في كثير من الحالات عملية تغيير، أو تعديل، أو احياء، مادي للمنشأ. وهذه العملية تضيف إلى مكنة المنشأ في الاستغلال، سعة في المكان، أو في الزمان، أو في كليهما، إلى أن تستنفد المرونة المطلقة الكامنة في الشكل، وعندئذ ينفجر التناقض بين الاستغلال الواقعي للمنشأ من جهة، وبين مرونته المطلقة من جهة أخرى، تلك المرونة التي هي تجسيد الفكر المعماري أصلاً، وبهذا الانفجار يصبح لابد من ايجاد شكل جديد كحصيلة لمطلب جديد، أي ايجاد منشأ جديد نتيجة لتوليد جديد، وهكذا يأخذ التناقض الجدلي مجراه التعاقبي الطبيعي.

إذن، فالشكل في العمارة، ما هو إلا ذلك التجسيد المادي الذي يكونه المجموع الكلي لعناصر المنشأ، وبعبارة أدق، المجموع الكلي لعناصر المنشأ كما تظهر لاحساساتنا الذاتية. وهو أي هذا الشكل حصيلة تلك الظاهرة الاجتماعية والتي تتكون من ذلك التفاعل المتشابك الجاري بين المطلب، بوجهيه العام والخاص، من جهة وبين التقنية المعاصرة للمطلب من جهة أخرى.

ولكن لكل شكل خاصيته المنفردة، لأن التفاعل الجدلي المشار إليه ليس عملية مبسطة، بل



تتصف بالتعقيد الملازم للفردية، وذلك لوجود الصفة الذاتية الشخصية في مختلف مراحل التفاعل.

فما معنى هذا؟

ان تكوين الشكل إنما جاء كحصيلة لعوامل اجتماعية عديدة. ومن هنا فإن تكوينه اكتسب حتمية مسبقة للتكوين. بعبارة أخرى ان الشكل، في تكوينه العام، قد تعين وتحدد بصورة مسبقة لتكوينه، لأن حصيلة عوامل التكوين قد تبلورت وأخذت وضعها النهائي مباشرة قبل التكوين، وإلا لما شرع بالعملية الانتاجية أصلاً.

ولكن، وبما أن للشكل خاصية معينة، وبما أن تلك الخاصية بالذات تعود إلى عوامل ذاتية، فيمكن القول، ان من بين مكونات تلك الخاصية ثمة عاملين يلعبان دورًا مهمًا في تكوينها:

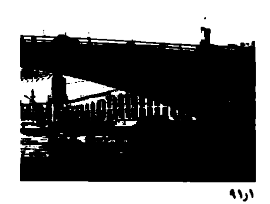
العامل الأول: هو الشكل السابق. ففي أثناء عملية التكوين للشكل الجديد يكون الشكل السابق له قد أثر في تكوين المطلب الجديد من جهة، كما يكون من جهة أخرى موجودًا كأحد الحلول الملائمة والمناسبة في عملية اكتشاف الشكل الجديد. وهكذا يذوب الشكل القديم في الشكل الجديد.

ان هذه الظاهرة، أي استمرارية الشكل القديم، يعني نقل الشكل من حالة النسيان إلى حالة الحياة أو نقله من عصر إلى عصر يليه، ثم تكييف هذا الشكل المنقول بمختلف الدواعي الاجتماعية، هذه الظاهرة، تفسر لنا صفة الانتقائية في تطور العمارة. على أنه عندما تتعدد الأشكال وفي عصور ومدارس مختلفة في التكوين، وبعد أن تتجانس الأشكال المنتقاة على الرغم من اختلافها واختلاف اجناسها تتحول صفة الانتقائية هذه إلى صفة الاصطفائية. ان انتقاء الأشكال الاغريقية والرومانية في عصر النهضة في ايطاليا وعلى يد صانع جهبذ مثل برونليسكي هو الاصطفائية بأجلى معانيها.

وعلى النقيض من ذلك هناك الجانب المضاد لهذا والمتمثل ببعض الأعمال، الانتقائية في انكلترا في أواخر القرن التاسع عشر. فعندما عرض تلفورد (١٧٥٧ – ١٨٣٤) تصميمه لاعادة تشييد جسر لندن في ١٨٠٠، وكان التصميم بباع فردي وبامتداد ٦٠٠ قدم، جاءت فكرة التصميم الجريئة بتكوين من ألواح الحديد الصب أشبه بالحجر في الشكل والتركيب، وبعبارة أخرى استمر الشكل القديم في عمل جديد، على ثوريته وابداعه في الشكل العام للجسر.

أما العامل الثاني الذي يلعب دوره في تكوين خاصية الشكل الجديد فهو دور الفرد في تكوين هذا الشكل، دور المصمم بصفته الفردية، الشخصية.





٩١ر١



٩١ر٢

٩١ر١
ان شكل صف اللبنات في القوس الحجري انتقل إلى شكل الجسر الذي يعبر نهر التيمس في لندن والمقترح من قبل تلفورد والذي لم يشيد.

٩١ر٢
توماس تلفورد. ١٧٥٧ - ١٨٣٤.

دور الفرد في تكوين الشكل

ان قطبي المطلب الاجتماعي والتقنية يحتمان الخواص العمومية للشكل، بما في ذلك التجسيد الكلي للشكل، لكن تجسد الشكل واكتسابه صفات خاصة به، إنما هو أمر، يرجع إلى وجود الفردية في المجتمع. ان لكل فرد، في أي مجتمع، ذاتية خاصة به ومميزة له، وهذه الذاتية تعمل عملها في إدراكه وفي ردود فعله، وفي انفعالاته، وعواطفه، سواء قبل قيامه بالعمل الغني أو أثناء قيامه به.

لذا فإن مفردات مكونات الشكل تنتقل، أثناء سير عملية تكوينه، من مرحلة إلى مرحلة، في سلسلة متعاقبة متشابكة إلى أن تتبلور وتتحول إلى شكل. وفي كل مرحلة من هذه المراحل، سواء كانت مهمة أو ثانوية، يكون للفرد المتفرد يد فيها أو رأي، أو نزعة خاصة به هو لا بغيره.

ويعود سبب الاختلاف والتنوع في إدراك الفرد وردود فعله إلى اختلاف الرؤية عند الأفراد بالدرجة الأولى. والرؤية هي بحد ذاتها حصيلة لجميع الاحساسات بالعالم الخارجي. بعبارة أخرى فإن لكل فرد مكنة متفردة خاصة به، لذا فإن مسحة الرؤية لديه تختلف عن مسحة الرؤية لدى غيره، إذ الرؤية لا تتطابق لدى الأفراد.

زد على ذلك، هناك ثمة ظروف اجتماعية وبيئية للرؤية تختلف هي بدورها كذلك لدى الأفراد فتكون هناك حالتان للتفاعل الانتاجي بسبب الفردية، أو حالتان لتفاعل المنتج للسبب ذاته. الأولى، تفاعل الحواس مع العالم الخارجي، وهو تفاعل جسماني، والأخرى، تفاعل الظروف الاجتماعية والبيئية مع الفرد، وهو تفاعل اجتماعي بيئي. وبازدواج هذين التفاعلين في ذاتية الفرد تختمر الرؤية لديه وتكون بالنتيجة الادراك عنده. وبالتالي فإن لكل فرد اسلوبه الخاص به، ولكنه في عين الوقت غير منعزل عما يحيط به، ومن هنا فإن الرؤية الفردية هي جزء لا يتجزأ من الرؤية الاجتماعية. فالرؤية و إن كانت غير متطابقة لدى الأفراد فإنها مع ذلك متقاربة بسبب الظروف الاجتماعية والبيئية المشتركة. لذا تبرز مع الرؤية الفردية رؤية المجتمع، جنبًا إلى جنب، ويتولد الادراك الاجتماعي، وبالنتيجة يظهر الطراز العام.

ان الادراك الاجتماعي العام هو المجموع الكلي للادراك الفردي. وبواسطته يحصل المجتمع على



الطراز العام. وهكذا ينشأ الطراز المحلي، والطراز القومي، والطراز العقائدي ... الخ.

إذن، هناك في واقع الأمر طرازان مترادفان ومتوازيان – رغم ظهور بعض الاضداد استثناءً – وهما الطراز الشخصي المتفرد والطراز العام.

فما هي العلاقة بين هذين الطرازين؟

يمكن القول، وباختصار وتبسيط، انه عندما يتبلور المطلب الاجتماعي ويصبح ايجاد الشكل الجديد أمرًا محتومًا، فإن الناحية الفنية من المسألة تكون قد تحددت وتوضحت، وأصبح لابد من استحداث الناحية المادية من المسألة كنتيجة طبيعية للدوافع الاجتماعية الكامنة في المطلب المذكور ذاته. عندئذ، يكلف المجتمع فردًا من أفراده أو مجموعة منهم، أو يأخذ أحد الأفراد هذه المهمة على عاتقه من ذاته، ويباشر بايجاد الحلول الكفيلة بفك التناقض الجدلي بين المطلب والتنفيذ، لاشباع الحاجة الملحة القائمة، وذلك اما باستخدام التقنية المعاصرة للمطلب أو بتكييفها له، أو تطويرها، أو تثويرها، حسب الأحوال.

وبهذا يكون الفنان قد قام بعملية ذات وجهين:

الوجه الأول: انه استحدث الطراز الخاص المتفرد، لأن الفنان كشخص فرد له ذاته الخاصة به وحده، فحلوله إذن لها طابعها الخاص أيضًا، وذلك كنتيجة طبيعية لتفاعل العوامل الذاتية في كيانه الشخصي، من رؤية ومعرفة أو من حافز ووضع نفسي، أو من مكنة تقنية وحالة صحية و... الخ.

والوجه الآخر: هو الطراز العام. وهو الذي يعكس الوضع العام القائم المحيط بالفنان. وبما أن الحلول الخاصة هي جزء من مجموع الحلول التي تكون الطراز العام، فإن الفنان الفرد يجد أمامه مطلبًا يراد له تلبيته، ذلك المطلب الذي تبلور نتيجة لتفاعل المكونات الاجتماعية المتعددة والمتنوعة والتي لا دخل للفنان الفرد في تكوينها. فإن حدث وكان له دور فيها فإنما يكون ذلك كجزء من المجموع، سواء أكان هذا الجزء نزرًا أو كبيرًا، وهو، على كل حال، جزء مكيف لا يرقى إلى مرتبة الدور الحتمي.

ان تكوين المطلب الاجتماعي هو مسألة عامة، إلا أن ترجمة المطلب، وتحويله من فكر إلى مادة حقيقية، ينطويان على عملية متعاقبة المراحل يسهم فيها الفرد، بكل ما يجري فيه من تفاعلات ذاتية. إذن، فإن السمة العامة في تكوين الشكل هي مسألة عامة، لكن الشكل يأخذ في عين الوقت خاصيته من فردية صانعة. فالمسألة تصبح إذن ذاتية أيضًا.

فكيف نفسر الابداع العبقري وفق هذا التحليل النظري؟



ان وجود ذلك الفرد العبقري بالذات وليس غيره في ذلك المحيط المعين وفي تلك الحقبة التاريخية بالذات، هو وجود يأتي بمحض الصدفة. كما أن من محض الصدفة أيضًا وجود ذلك الفرد في مركزه المهني أو الاجتماعي المعين وبتلك المرتبة وفي ظل تلك الظروف التفصيلية والتي بمقتضاها عهد إليه القيام بمهمة ايجاد الحلول المناسبة لاشباع المطلب الاجتماعي المقصود.

على أن قيام الظروف التي استولدت المطلب بصيغته العامة ما هو إلا مسألة تتعلق بحصيلة تفاعلات اجتماعية معاصرة بعضها للبعض الآخر.

فإذا ما عهد المجتمع إلى أحد أفراده بمهمة اشباع حاجة المطلب فما هذا سوى ضرورة اجتماعية حتمية. أما أن يجري هذا الاشباع من قبل فرد بالذات، وجاءت وسيلة الاشباع جيدة جدًا، فلابد إذن أن وراء هذه الوسيلة فرد عبقري استطاع استغلال مكنة الظروف الخاصة والعامة على نحو فذ.

بل أكثر من هذا، فإذا كان دور الفرد فعالاً ومتميزًا، فإن دوره لا يقتصر على توليد الحلول المتسمة بذاتيته الخاصة فحسب، بل ان تأثيره يعم – إذا كانت الظروف الاجتماعية مؤاتية – ويصبح تأثيرًا فعالاً في صياغة الطراز العام بسمة معينة تسم حقبته التاريخية إن لم تتسرب سمته إلى حقبات لاحقة.

هكذا كان انيغو جونز (١٥٧٣ – ١٦٥٢).

فلقد دامت الحروب المسماة بحروب الوردتين على مدى ثلاثين سنة في منتصف القرن الخامس عشر. وأنهكت النبلاء الانكليز كثيرًا. وكان البارود قد استخدم في هذه الحروب لأول مرة. كما رفض المجتمع الانكليزي، في نفس هذه الحقبة، سيطرة روما البابوية. وتزامن ذلك مع اندحار الاسطول الاسباني أمام الاسطول البريطاني سنة ١٥٨٨، فانتعشت الحركة التجارية الانكليزية. كل هذا بعث الثقة والروح القومية في المجتمع الانكليزي، الأمر الذي ولد بدوره ظهور العلماء والفلاسفة المفكرين.

ان هذا الوضع الاجتماعي الجديد قد انجب قصور المزارع فحلت محل القلاع السابقة. حدث ذلك في العهد التيودوري (منتصف القرن الخامس عشر إلى منتصف القرن السادس عشر). واتسمت قصور المزارع تلك ليس بالافتقار للتحصين فقط، بل بالسعة المتزايدة في إبعاد النوافذ، كذلك بصالات العلاقات المتميزة بالضخامة والراحة، فضلاً عن التدفئة والتزيين، وذلك لتأمين حياة مدنية مريحة، لا حياة دفاعية محصنة، كما كان الحال سابقًا.

لذلك، فلما أقبل عصر النهضة في انكلترا، كان الوضع الاجتماعي ليس مؤهلاً له، فحسب، بل كانت الحياة تضج بالآداب والفنون والعلوم، كما وجدت المفاهيم الانسانية مجالاً رحبًا





١ر٩٥

١ر٩٥
قصر ساتن. ساري. انكلترا. ٢٣ - ١٥٢٥. أحد قصور المزارع التي ولّدها العهد التيودوري. القرن الخامس عشر إلى منتصف القرن السادس عشر.

تترعرع فيه، المفاهيم التي تتضمن العيش المريح المترف. فأنطلق الانكليز في عهد الملكة اليزابث الأولى إلى تكوين معيشة قومية عقلانية، واتسمت تلك الفترة الزمنية بالانفتاح. فسافر الشباب إلى ايطاليا طلبًا للعلم والفن من جهة، كما فتحت، من جهة أخرى، الأبواب للحرفيين والفنانيين الأجانب، فوفدوا على الجزر من فرنسا وايطاليا والمانيا وهولندا. وجاء هؤلاء مع علومهم ومع تقاليدهم في الفن وفي الحرف المختلفة، كما أدخلوا معهم طرقهم وأساليبهم في البناء، عندما استوطنوا في انكلترا.

وهكذا أصبحت الحياة الانكليزية تتصف بالمجازفة، وكذلك بحب الزينة، وإن كانت لم تخل من بعض التكلف. واصبح المجتمع مفتوحًا وقادرًا على جمع وهضم الكثير من العلم والفن. لذا تطلب المجتمع الجديد قصورًا من نوع آخر. فتطورت القصور التيودورية إلى القصور الاليزابيثية (١٥٥٨ - ١٦٠٣)، وهي قصور فخمة تستقبل الضياء بقدر أكبر، وتكتنفها راحة ثرة، وصالات فارهة، وتوفر معيشة مهذبة وبدأت افكار وأرآء عصر النهضة تتغلغل في تلك القصور. وتمثل ذلك في بعض التفاصيل المعمارية وعلى الأخص في التزيين الداخلي. وربما جاء هذا التطور متأخرًا بعض الشيء إلى انكلترا ولم يكن تغلغله امرًا يسيرًا، ذلك أن الانكليز كان لهم اسلوبهم في الشاقولي، ذلك الاسلوب الذي بلغ الذروة في أواخر القرن الخامس عشر، وكانت له خصوصيته الانكليزية التي انفردت به عن سائر أوروبا. لقد عشق الانكليز ذلك الاسلوب بالذات، وابلوا به بلاءً حسنًا، بل عبقريًا، واستمر الشاقولي على مدى قرنين من الزمن، دون تغيير ملموس، لذا فعلى الرغم من تغلغل أفكار النهضة في المجتمع الانكليزي، فقد التزم الاليزابيثيون بالشاقولي كقاعدة لاسلوب عمارتهم. غير أنه تزايدت التفاصيل الكلاسيكية في التزيين الداخلي فضلاً عن تفاصيل بعض العناصر الخارجية. لقد شيدت هذه القصور اما لحكام أقوياء أو لتجار ناجحين، وهم في الحالتين ليسوا من الأناس المائعين، لذا جاءت قصور غير مزركشة بل تتسم بالوقار. وكانت مخططاتها - ولو أنها غير منتظمة إلى حد ما - تارة على شكل حرف وتارة على شكل حرف ، وعادة مربعة أو مستطيلة ولكنها تكون مع حدائقها وحدة تصميمية كاملة. وجاء العصر اليعقوبي (١٦٠٣ - ١٦٢٥)، فتمخض عن تطورات حاذقة منها إدخال



الأعمدة الكلاسيكية والسطوح المعمدة، التي حلت محل النتوءآت في أبنية العصر الاليزابيثي، فتزايد التزيين الداخلي وأخذ شكلاً كلاسيكيًا حاذقًا. وعندما جاء العصر الاستيوارتي (١٦٢٥ - ١٧٠٢)كان الملك جيمس الأول، ليس تلميذ النهضة النجيب فحسب، بل أنه رعى الكثيرين من العلماء ومنهم انيغو جونز.

٩٦٫١
قصر لونجليت . ولتشر. انكلترا. ٥٠ - ١٥٨٠. قصر من الطراز الاليزابيثي.

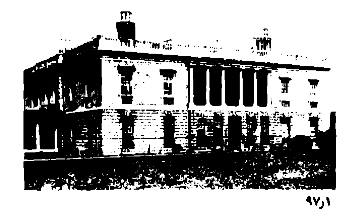
٩٦٫٢
قصر ولاتن. نوتنجهامشر. ٨٠ - ١٥٨٨. قصر من الطراز الاليزابيثي.

٩٦٫٣
انيغو جونز. ١٥٧٣ - ١٦٥٢.

سافر انيغو جونز إلى ايطاليا وألم بالطراز الكلاسيكي لعصر النهضة في العمارة مستوعبًا اياه، كما

ألم بالعمارة الرومانية، وتأثر كثيرًا بطراز المعمار الشهير اندريا بلاديوه (١٥٠٨ – ١٥٨٠). واستطاع جونز بعبقريته، بعد عودته إلى انكلترا، أن يقفز بالعمارة فيها من مرحلة التطوير المسترخية التي كانت سائدة هناك إلى عمارة كلاسيكية متكاملة. صحيح أن عمارته متأثرة بالبلاديوية، لكن لها طرازها الخاص القائم على الطرز الانكليزية القحة لمراحل سابقة كاليعقوبية، والاليزابيثية، واللتين تمخضتا عن المدرسة الشاقولية. كل شيء في طراز جونز المعماري هادىء ورصين وخال من الضخامة البلاديوية، لذا فكل شيء فيه هو انكليزي الطابع. ان الثورة المعمارية التي أججها جونز في انكلترا لا تضاهيها ثورة سابقة أو لاحقة اللهم إلا تطوير العمارة القوطية الانكليزية في القرون الوسطى من قبله، وتشييد القصر البلوري في منتصف القرن التاسع عشر من بعده.

لقد ثبت جونز السنن الكلاسيكية المعمارية في تشييده دار الملكة في غرينيج (١٦١٨ – ١٦٣٥)، بل انه في هذا المنشأ قد خص انكلترا بطراز كلاسيكي معماري نهوضي خاص بها. جاء تصميمه لدار الملكة رزينًا وخاليًا من التحذلق، واستمر تأثير معالم هذا الطراز، يفعل فعله، لفترة تنوف على قرن من الزمان، ويطبع العمارة الانكليزية بطابع البلاديوية المحورة على نحو انكليزي، كما هضمها جونز وخلقها من جديد. وقد تجلى في دار الملكة بغرينيج تأثير البلاديوية. فالدار تحتوي على واجهة متوازنة للغاية، ومرتكزة على قاعدة من الحجر البري المخشوشن المحاط بحزوز عريضة واضحة، وقامت فوق الأعمدة تيجان آيونية الطراز والشرفة محاطة من الجانبين بجناحين غير مزخرفين. لا يوجد في هذا التصميم نقل مباشر عن البلاديوية، ولكن الذي يتجلى فيه هو تلك السنن في التعامل مع البناء.


١ر٩٧

١ر٩٧
دار الملكة في غرينش، ١٦ – ١٦٣٥، تصميم اينغو جونز.

إذ جاءت الكتلة بأجمعها موحدة فظهرت كوحدة كلاسيكية كاملة. وكان هذا شيئًا جديدًا، فالعمارة الانكليزية قبل جونز، وحتى اليعقوبية منها، كانت تتكون من مجموعات متنوعة من العناصر والكتل، وهي رغم تجمعها بانسجام فانها لم تكن تكون وحدة كاملة ومتكاملة وفق عقلانية النهضة، وجاء جونز فحرر العمارة بطرازه من النقل البلاديوي.

لقد أدخل جونز في انكلترا، ولأول مرة، التماثل الكامل، والتزم به كل الالتزام. لذا كانت قفزته واضحة في تباينها مع الطرزين السابقين له. إذ كانا يتميزان بالتحلي بنوافذ وبعلاقات نوافذ ذات ابعاد مختلفة وبالشناشيلات (المشربيات) وبالنوافذ النهائية المستديرة منها



والمضلعة. وبالنوافذ الجملونية بأبراج الزاوية وبمجموعات من المداخن ومن العمادات والرافدات المستعرضة في الشبابيك. ودرابزينات السطوح مع حواجز الشرفات المتنوعة والسقوف ذات الزاوية الحادة. لقد اختفى كل هذا عند جونز، وأصبحت الواجهة هادئة، وبنسب جعلت البناء واطئًا وطويلاً إذا قورن بالبلاديوي. وبرزت الشرفة الوسطية قليلاً. وهذا البروز الوقور هو الحركة الوحيدة في الواجهة، كذلك ختم حجر الطابق العلوي الأملس برصانة آمنة على الحجر الخشن في الطابق الأرضي، ويحيط بالسطح درابزين منتظم متماثل من الحجر. وخلت الواجهة من التزويق ما خلا تلك النسب المحتشمة الدقيقة الكلاسيكية في الشبابيك المتماثلة، وهي شبابيك متوجهة في الطابق العلوي بكورنيشات رقيقة. وضع جونز هذه السنن الكلاسيكية لاشباع حاجة وضع اجتماعي معين، ولدعم ما يناسب مكانة النسب المحتشمة الدقيقة الكلاسيكية في الشبابيك المتماثلة. وهي شبابيك متوجة في الطابق العلوي بكورنيشات رقيقة. وضع جونز هذه السنن الكلاسيكية لاشباع حاجة وضع اجتماعي معين، ولدعم ما يناسب مكانة الحكام والتجار من الرجال الأقوياء السواعد، الحصفاء العقول من ذوي الأذهان العملية الصافية. بل انه كتب يقول:

«انه لينبغي للتزويق الخارجي أن يكون مرصوصًا، ومتناسبًا وفق القواعد، وأن يكون رجوليًا وغير متكلف».

وما جونز إلا مثل نضربه: فقد كانت الظروف الاجتماعية مهيأة في انكلترا لظهور فرد أو أكثر لاشباع حاجة متنامية. وكان من حسن طالع تلك البلاد أن تنجب هذا الفرد الفذ الذي استطاع أن يشبع المطلب الاجتماعي على خير وجه، فولد طرازًا لنفسه يتميز بالرجولة والبساطة والشاقولية في التفاصيل، والنوافذ الكثيرة والمخطط الأرضي المربعي، وهو طراز يختلف - رغم التزامه بالسنن الكلاسيكية - عما هو مطبق في روما.

ولم يكن طراز جونز لشخصه فقط، بل طراز للانكليز اجمع مكنهم، من الاستمرار على انكليزيتهم المتفردة، وذلك بتسخير عبقريته الجبارة لهم.

إذن فكلما أصبح إيجاد الحلول للمطلب الاجتماعي ضرورة ملحة أصبح من المحتم ظهور الفرد، سواء كان حسنًا أم رديئًا، ليقوم بهذه المهمة.

وماذا لو توفي هذا الفرد فجأة؟

الجواب: ان «عمرًا» يحل محل «زيد»، فالمجتمع يهيء الفرص باستمرار لظهور البديل، الحسن أو الرديء، وهكذا فإذا ابتعد زيد بدوره عن الميدان حل محله زيد آخر وهكذا دواليك. وهكذا يتوالى ظهور العباقرة أو تعاصرهم. فحين ظهرت عبقرية كرستوفر رن (١٦٣٢ - ١٧٢٣) لم تتزامن معها عبقرية أخرى. ولو فرضنا جدلاً عدم ظهور هذا المعمار



الفذ آنئذ، إذن لكان ظهر غيره بديلاً لتشييد كاتدرائية القديس پول في لندن والخمسين كنيسة المحيطة بها، وذلك بعد الحريق الشهير، ولكانت عندئذ إعادة التشييد اما للأسوء أو للأحسن، مسألة لا يمكن التكهن بها.

ان تزامن مايكل انجلو مع ليوناردو دافنشي في عصر واحد، وجعل كل منهما يركز على جانب من جوانب الفن في عهد النهضة، وبذلك الاستقطاب المتوفر بينهما، وذلك التنويع الذي اجرياه في العمل الفني، اتسع الأفق الفني، والعلمي، لعصر النهضة، وتزايدت مناقبه.

وهكذا يمكن القول بأن الرجل العظيم لا يولّد بذاته وبسبب من صفاته العظمى مجرى التاريخ العام، غير أنه وبسبب تفاعل هذا المجرى التاريخي العام مع الرجل العظيم، تبرز إلى السطح الصفات الكامنة في العظيم، لتسم تلك الحقبة المعينة بميسمه المتميز، المتفرد، الفذ.

فإذا بالفنان هو البشير الأول للتطورات، لأنه هو أول من تتفاعل معه الرؤية العامة، فتلد رؤياه الخاصة، لتعبيد الطريق لمن خلفه. ولولا الدعم المستمر لجميع الحوافز الاجتماعية، ولولا اختيار المكنة التاريخية في خميرة جاهزة، لظل العبقري يستهلك عبقريته دون جدوى، في امور لا يسجلها التاريخ، بل ربما لا خير في تسجيلها.



الطراز وحركة الشكل

ما أن يولد الشكل حتى يخطو خطوة ذاتية على نحو ما. خطوة أو حركة حرة، وغير مستندة إلى العوامل التي ولدت الشكل بالأساس.

بعبارة أخرى، فإن الشكل بعد أن يولد لنفسه شخصية مستقلة لها ذاتها أو حياتها، فيتحرك بدفع منها ويصبح، إذا واتته الظروف، عاملاً مستقلاً أو مكونًا مستقلاً من مكونات مطلب جديد في المجتمع الذي ولده، أو في مجتمعات أخرى، سواء في نفس الحقبة التاريخية لتوليده أو في حقبة لاحقة.

فما معنى الشخصية المستقلة أو الحياة الخاصة للشكل؟ ان الشكل، كما سبق بيانه، إنما يولده مطلب وتقنية معينان، وهما بذاتها وليس غيرهما. لكنه ما أن يولد الشكل، فإنه يصبح شيئًا ماديًا، ملموسًا، ظاهرًا لحواسنا، ويؤول بذلك إلى شيء قائم بذاته بصرف النظر عن المطلب والتقنية اللذين انجباه. من هنا مصدر أو سبب حياته الخاصة المستقلة. ذلك أن الشكل الجديد بانتقاله، وهو مادة لا حراك فيها، إلى مدارك الانسان، فقد أصبح فكرة لها حراك في الذهن الانساني، فتصبح للشكل عندئذ حرية حركة (على سبيل المجاز)، لأن حركته في واقع الأمر هي ليست في ذاته بل في ذواتنا. فعندئذ يقوم من يستغل هذه الخاصية، ويدخل هذا المظهر الخارجي للشكل كأحد العوامل في توليد شكل آخر، وبذلك يجري الابتعاد عن الأصل. إلا أن هذا الابتعاد يتطور فينتقل من مرحلة إلى أخرى، أي من مرحلة عملية توليد لشكل ما، إلى عملية توليد أخرى لشكل آخر، إلا أنه يبقى مفعول الشكل الأول الابتدائي مستمرًا. أي أن الأشكال اللاحقة تستمر بالاكتساب من معالم ذلك الشكل الأول، وتستمر بتأثرها به، وباكتساء مسحتها بشيء من مسحته عند التكوين الجديد. ولكن استمرارية هذا الابتعاد عن الأصل مشروطة بأن لا تجرى عملية التوليد للشكل الآخر من قبل مطلب وتقنية متباينين ومتناقضين عن المطلب والتقنية الأصليين اللذين ولدا الشكل الأول.

والسبب في هذه المشروطية، أن لكل من المطلب والتقنية تكوينًا معينًا خاصًا بكل منهما وعلى انفراد، وعند تفاعلهما في عملية توليد الشكل تنتقل طبيعة أو خواص هذين التكوينين (أي تكويني المطلب والتقنية) إلى الشكل المولد. إذن فالشكل يكن خصائص معينة. ولكنه حين يفعل فعله كشكل في توليد أشكال أخرى لاحقة، فإنه يفقد بالتعاقب جزء من خصائصه



الكامنة فيه بحكم انتقالها إلى أشكال أخرى. عندئذ يأخذ بالابتعاد التدريجي عن خصائص التكوين الأصلية، كما يأخذ باستنفاد المكنة التي كانت كامنة في المكونين الاثنين الاصليين. فيحصل في هذه الحالة أحد أمرين:

أولهما أن يصبح الشكل الجديد الناتج رديئًا وتافهًا لاستنفاده كامل القوة الاجتماعية والتقنية الكامنة في المكونين هذين ذاتيهما، والثاني أن يقوم الشكل القديم بدور الحافز لا أكثر في تكوين شكل جديد. عندئذ، وفي هذه الحالة بالذات، يكون المكونان، أحدهما أو كلاهما، قد جاء بقوة اجتماعية أو تقنية دافعة جديدة، والتي بواسطتها يكون الشكل الجديد قد استأنس بالشكل القديم لا أكثر.

وهكذا تنتهي حياة الشكل القديم في هذه الدورة الحياتية بالذات. على أن هذا لا يمنع قيام دورة لاحقة في وقت لاحق، وربما في مكان آخر فتبعث الحياة مجددًا في سبات الشكل مرارًا وتكرارًا. (من هنا ينشأ ما يسمى بالاقتطاف والنقل وما أشبه).

فالشكل بصفته الفكرية، أي كونه جزءًا من التفكير الاجتماعي، أو بصفته المادية، أي كونه جزء من الإنتاج المادي الفعلي للمجتمع، يبقى بموجب ما اكتسبه من حياة مستقلة عاملاً فكريًا، يدعم هاتين الصفتين، إلى أن يتطور وتتغير متطلبات المجتمع إلى درجة يصبح فيها هذا الشكل نفسه معوقًا لأحد الصفتين أو لكليهما. عندئذ يترك هذا الشكل. فيتأجج تناقض جدلي جديد بين المطلب الجديد، والتقنية الجديدة، (ويكون أحدهما أو كلاهما جديدًا)، فيتولد شكل جديد. ولكنه، وفي أغلب الأحيان، يكون قد استعان ببعض مسحات أو صفات الشكل القديم للأسباب الآنفة الذكر.

ولنضرب لذلك مثلاً: وهو تحول شكل النافذة المستديرة إلى نافذة رمحية، (وهي نافذة مرتفعة الطول، ضيقة العرض، مستدقة الرأس المتقوس، فهي أشبه بالرمح)، وذلك في مستهل القرن الثالث عشر. ان هذا التحول يمثل تغييرًا نوعيًا في الشكل المستدق، والذي كان قد تولد مسبقًا عند تكوين العقد المستدق حينما تطلب الأمر توسيع باعات الصحون في الكاتدرائيات لما تولد العقد المستدق المستعرض في مستهل القرن الثاني عشر.

ولكن ما أن يتولد الشكل الجديد فيستحب حتى يتكرر انتاجه، ويتخذ حياة مستقلة خاصة به، فيتطور بسبب استحبابه حتى يصبح الشكل طرازًا. وهكذا جرى عندما تولدت النافذة الرمحية فاستحبت وتكرر انتاجها لهذا السبب فتطورت بالتدريج إلى النافذة المزخرفة المتشجرة في القرن الثالث عشر.

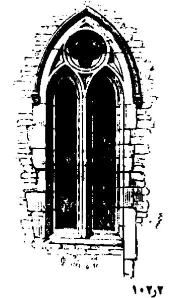
فإذا تابعنا هذا التطور نجد أنه قد مر بسبع مراحل:



١ – ان القوس المستدير قد ولد، بنتيجة قفزة في الطراز، قوسًا مستدقًا والذي نعت بالرمحي، فلما استحب هذا الشكل تكرر نصبه في الأبنية الدينية.



١٠٢،١



١٠٢،٢

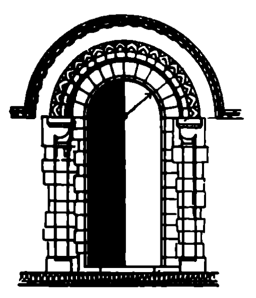
١٠٢،١
نافذة رمحية ثلاثية. نورثهامبشر. حوالي ١٢٢٠ م.

١٠٢،٢
نافذة لوحية مزخرفة. اوكسفوردشر. حوالي ١٢٤٠ م.

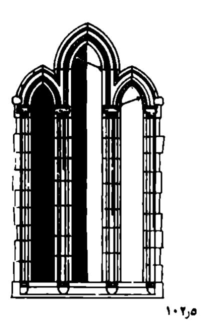


١٠٢،٣

١٠٢،٣
نافذة رمحية مزخرفة متشجرة. العهد القوطي الانكليزي الهندسي. كنيسة تنترن. مونموثشر. انكلترا.



١٠٢،٤



١٠٢،٥

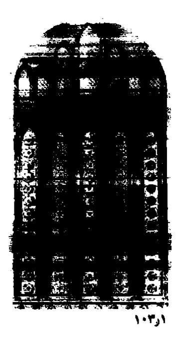
١٠٢،٤
نافذة مستديرة من العهد الرومانسكي. كنيسة ولثام.

١٠٢،٥
نافذة رمحية ثلاثية. العهد القوطي الانكليزي المبكر. كنيسة وايلي. ويلتشر.

٢ – وتكرر نصبه، بعد ذلك، في الأبنية المدنية كذلك، فاندفع هذا الشكل يتطور بقوة ذاتية مبتدئًا بازدواج نافذتين رمحيتين.

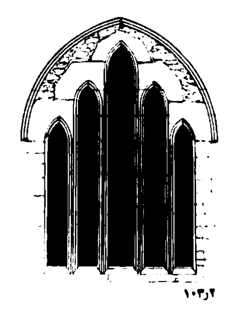


٣ – ثم بأثنتين تتوسطها ثالثة أطول ارتفاعًا، ثم كانت ذروة التعدد في الأخوات الخمس في كنيسة يورك.



١٠٣ر١
النافذة الرمحية الخماسية المسماة «بالأخوات الخمس» في كاتدرائية يورك والمصنوعة من زجاج ملون من القرن الرابع عشر، كل منها ١ر٥ م عرضًا و ١٥ م ارتفاعًا.

وبهذا التجمع أخذت النافذة شكل قوس مستدق جامع، يحوي في داخله قوسين أو ثلاثة أو حتى خمسة أقواس ثانوية مستدقة.



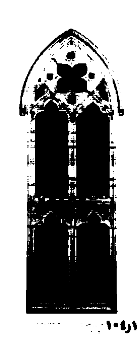
١٠٣ر٢
نوافذ رمحية تجمعت تحت قوس واحد جامع مستدق والذي يحتوي في داخله على خمسة أقواس ثانوية مستدقة، كنيسة اوندل، نورثهامبشر، انكلترا، العهد القوطي الانكليزي المبكر، حوالي ١٢٠٠ م.

٤ – وعند توليد المستدق الجامع، ارتئي أنه إذا دمجت الأقواس الثلاثة المستدقة بلوحة واحدة من الحجر تنحت لهذا الغرض، يكون ذلك أجمل وربما أوفر في النفقات. وهكذا تولدت نافذة اللوحة المزخرفة المتشجرة.

٥ – ولكن اللوحة الواحدة معرضة للكسر بسبب كبر حجمها، لذا ارتؤي تقطيع اللوحة فأصبحت قضبانًا متجمعة، وهكذا تولدت الزخرفة المتشجرة القضيبية.

٦ – لكن، نحت النقوش البارزة وابقاءها كجزء من القضيب، يحتاج إلى دقة ومهارة بالغتين. كما تكون هذه النقوش معرضة للثلم والكسر بسبب بروزها من القضيب، لذا فصلت النقشة عنها، فجعل خاليًا منها، ثم جاءت النقوش وقد صنعت كقطع منفصلة وركبت في





١٠٤،١

١٠٤،١
بما أن اللوحة معرضة للكسر تم تقطيعها لتسهيل انتاجها. نافذة في قصر بنزهرست. كنت. انكلترا. حوالي ١٣٤٠ م.

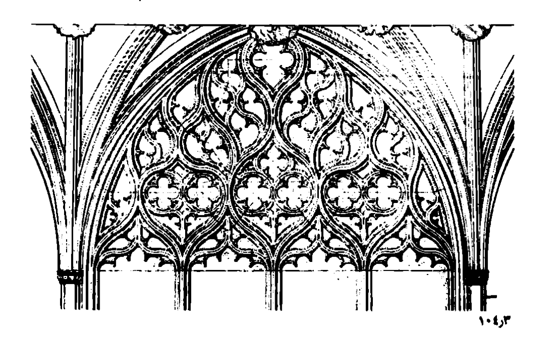
حزوز القضيب. وسميت قطع النقوش هذه (القرنات) وكونت نقشة (الفويلات) أي النباتي.



١٠٤،٢

١٠٤،٢
القرنه. نورثهامبشر. انكلترا.

٧ – وبسبب زيادة عدد الفويلات، وتطويرها بتعقيد أشكالها وصقلها، وبسبب تحسن مهارة الحرفيين في قص ونحت الحجر، أصبحت القرنات جزءاً من القضبان وهكذا ... وأخيرًا اتخذت النافذة المتشجرة شكلها المهذب المتقدم.



١٠٤،٣

١٠٤،٣
عندما أصبحت القرنات جزءاً من القضبان مرة أخرى اتخذت النافذة المتشجرة شكلها المهذب كنيسة بفرلي، يوركشر، القرن الخامس عشر.

يتجلى بوضوح من هذه المراحل السبع التي تعاقبت في القرن الثالث عشر في انكلترا بروز أربع ظواهر جدلية ... وهي:



١ - تغيير كمي وذلك عند إضافة نافذة رمحية ثانية إلى الأولى فأصبحت النافذة رمحية مزدوجة، ثم أصبحت مؤلفة من رمحيات ثلاث أو أربع.

٢ - تغيير نوعي عند دمج النوافذ الثلاث بنافذة واحدة تحت قوس مستدق واحد، فاستحدثت بذلك اللوحة الزخرفية المتشجرة. وتغيير نوعي آخر عند استحداث القرنات وتكوين الفويلات فتحولت اللوحة إلى قضيب. وتغيير نوعي ثالث فرابع ... الخ في المرحلة الخامسة إلى السابعة، وكلها تغييرات نوعية نحو التعقيد والتهذيب. على أنها في الوقت نفسه تعتبر تغييرات ثانوية.

٣ - تكوين وتطوير وتثبيت طراز معين في معالجة النوافذ في مرحلة معينة من العمارة القوطية الانكليزية المسماة المرحلة الانكليزية المبكرة. وهو الطراز المتمثل في استحداث شكل القوس الرمحي ثم تطويره إلى النافذة الرمحية المزدوجة، ثم الثلاثية فالخماسية، ثم اللوحية وأخيرًا القضيبية، على مراحل متعاقبة متسلسلة.

٤ - والظاهرة الأخيرة التي يمكن رصدها في هذا المجال هي انتقال الحركة الذاتية، القوى الدافعة الذاتية، لتطور الشكل للنافذة القوطية، إلى حالة السبات، أي بقاء الشكل كشكل منسي، من الناحية العملية، لمدة تناهز ثلاثة قرون من عصر النهضة بانكلترا، كان ذلك إلى أن بدأ الانتقاء والاصطفاء بعد منتصف القرن التاسع عشر، إذ تم إعادة استعمال، ادخال، الاشكال القوطية إلى العمارة بما فيها النوافذ المزخرفة المتشجرة.

إذن فإن ذاتية الشكل تخضع إلى قوانين جدلية في حركتها من موقع إلى آخر، ومن عصر إلى عصر. وبالنظر للتعقيد والتشابك في الحركات الذاتية للشكل، بمختلف أنواعها ودرجاتها، فإن تصنيفها لا يمكن أن يتم إلا على أساس نسبي. فمثلاً يمكن القول أن حركة شكل النافذة الرمحية، بمختلف مراحلها إلى أن وصلت وانتهت بالمرحلة الشاقولية في أواخر القرن السادس عشر، هي عبارة عن مرحلة واحدة لا تتضمن سوى تغيير كمي، باعتبار أن القوس المستدق


١٠٥ر١

١٠٥ر١
ان استخدام الاسكفة، بدلاً من القوس، لتحمل الثقل فوق باعة النافذة هو تغير نوعي. نافذة في قصر من العهد التيودوري، انكلترا.



هو أساس في هذه الحياة في شكل النافذة. فلما تغير القوس المستدق، في أواخر القرن السادس عشر في العمارة التيودورية، من مستدق إلى مسطح، وذلك باستخدام الاسكفة، فإن إدخال الأسكفة هو تغيير نوعي.

فحركة الشكل التي لا تظهر لنا على نحو متسلسل بتعاقب، والتي تتخللها فترات زمنية، أو مواقع جغرافية، أو اختلافات قومية، يمكن اعتبارها حركة عارضة، بهذا المفهوم دون سواه. أي يجوز لنا نعت التغيير النوعي بالحركة العارضة، عندما ينتقل الشكل، من موقع إلى موقع آخر، ويكون أحد مكونات شكل جديد، في مكان بعيد عن أصله بعض البعد. والاقتطاف مثلاً، ما هو إلا عبارة عن ظاهرة من ظواهر هذه الحركة.

كذلك، فإن انتقال الشكل الايروديناميكي من تصميم الطائرة إلى تصميم السيارة في عصرنا، أو انتقال السنن الكلاسيكية في تصميم الأبنية من ايطاليا إلى انكلترا في عصر النهضة، أو انتقال شكل بيوت النبات الزجاجية إلى المعارض التجارية الضخمة كما حدث في انكلترا في منتصف القرن التاسع عشر، كل هذه حركات عارضة.



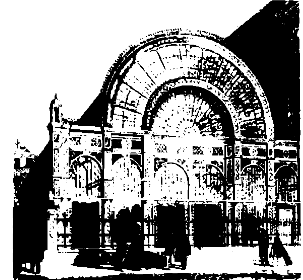
١٠٦،١

١٠٦،٢



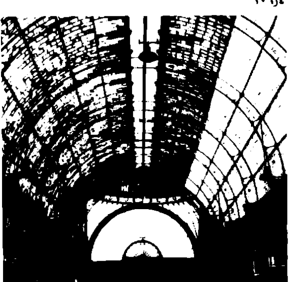
١٠٦،٣

١٠٦،٤





١٠٦،٥



١٠٦،٦

١٠٦،١
طائرة مائية. لقد تغير شكل الطائرة وأصبح يتوافق مع المتطلبات التصميمية للايروديناميكية بسبب زيادة سرعتها. طائرة من نوع ب – ٣١٤. ١٩٣٩.

١٠٦،٢
انتقل الشكل الايروديناميكي من الطائرة إلى السيارة. سيارة الالفاروميو الايطالية. ١٩١٤ م. ان شكل هذه السيارة يظهر ادراك مبكر إلى المتطلبات التصميمية الايروديناميكية وان كان في هذه الحالة لا تخلو من بعض المغالاة الفنتازية.

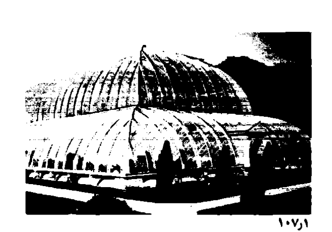
١٠٦،٣
الـ بالم هاوس. في حدائق كيو. لندن. ٤٥ – ١٨٤٧ م. يحمل هذا البيت الشكل النموذجي للبيت الزجاجي.

١٠٦،٤
انتقل شكل البيت الزجاجي إلى المعارض التجارية ويتمثل هذا في القصر البلوري في هايد بارك. لندن. ١٨٥١.

١٠٦،٥
نموذج آخر لانتقال الشكل حيث اكتسب السوق التجاري شكله من البيوت الزجاجية الزراعية والمعارض التجارية فيما بعد. ويتمثل هذا في السوق التجاري المسمى «فلورال هول» في كفنت كاردن في لندن. ١٨٥٩.

١٠٦،٦
منظر داخلي لـ «فلورال هول». الصورة ١٩٥٠.

١٠٧،١
البيت الزجاجي في تشاتسورث هاوس. داربيشر. انكلترا. ٣٦ - ١٨٤٠.
تصميم جوزف باكستن.
نموذج مبكر لشكل البيوت الزجاجية والذي أصبح فيما بعد الشكل التقليدي لهذه البيوت.


١٠٧،١

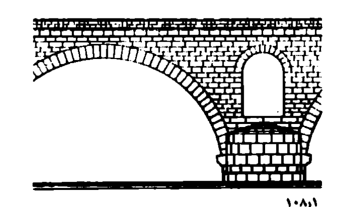
فما هو سبب نشوء هذه الظاهرة؟

ان المجتمع، عندما ينتقل من مرحلة تاريخية إلى أخرى، فانه قد يكون في دور الانتقال هذا في مرحلة حرجة تتطلب دعم مفاهيمه الجديدة، أو مقارعة المفاهيم القديمة، ليستطيع تثبيت ما يصبو إليه وتجاوز المرحلة الحرجة في تاريخه. ففي مثل هذه الحالة يتشبث المصمم والمفكر، بالنيابة عن المجتمع، بافكار ومفاهيم وسنن من عهود أخرى أو من أماكن بعيدة، فيستوردها ويستخدمها كإحدى المكونات في بلورة المطلب الاجتماعي الجديد. فلذلك نجد أن سنن العمارة الاغريقية والرومانية قد استخدمت في عصر النهضة لمقارعة المفاهيم اللاعقلانية للقرون الوسطى، على أساس أن المفاهيم الاغريقية مثلاً هي مفاهيم عقلانية، طارحين جانباً الاختلاف الكلي بين المجتمعين، إذ أن قاعدة الاغريق تقوم على علاقات المجتمع الرقي، في حين أن قاعدة عصر النهضة تقوم على علاقات المجتمع الرأسمالي.

كما أنه، إذا تمكن المصمم من تطوير شكل ايروديناميكي للطائرة، تنتقل هذه التجربة إلى تصميم السيارة، فيصبح شكلها ممشوقاً – فانتقال هذه التجربة من صيغة انتاجية إلى أخرى إنما يحدث نتيجة مسببات كثيرة منها: استلطاف موضة، تشابه أو تقارب التقنية في اسلوبين انتاجيين، اعتقاد بجدوى استعارة شكل ما لما فيه من توافق وانسجام وذلك كمرحلة فقط إلى أن يتم توليد الشكل الأنسب – وكذلك عندما يجد المصمم نفسه أمام ضرورة استخدام مادة جديدة لا يعرف تفاصيل خصائصها أو تجاوبها فسيضطر إلى الاستعانة بالشكل القديم مستمراً فيه لفترة ما، وهو الشكل الذي كان يلازم مادة قديمة، إلى أن يتمكن المصمم من توليد شكل جديد يناسب طبيعة المادة الجديدة ويتوافق معها. فمثلاً، في مستهل استخدام الحديد الصب، في انكلترا في بداية القرن التاسع عشر، جاء الشكل التصميمي الأولي، للجسور الحديدية، شكلاً استمرارياً لشكل الجسور الخشبية ومستمداً منه. ثم أن الجسر الحديدي الذي اقترحه تلفورد في ١٨٠١ لعبور التيمس في لندن كان بباع واحد، جميل وجريء، ولا نظير له، ولكنه من ناحية توزيع الثقل كان متأثراً بالجسور الحجرية إلى حد كبير.

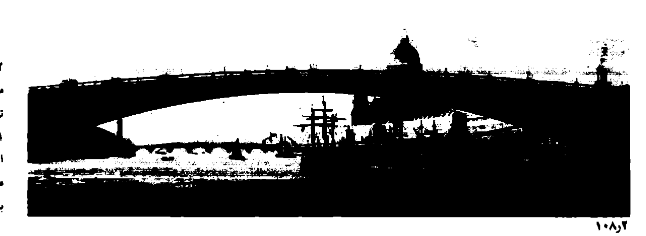
يستمر هذا النوع من الاستعارة، أو الحركة العارضة للشكل، حتى يجد المجتمع الشكل المناسب له، أو حتى يطور الشكل المستعار إلى شكل يناسبه، أو ينبثق من الطبيعة الكلية لذاتية التناقض الجدلي الخاصة به. هذا من جهة المجتمع، ومن جهة أخرى يستمر ذلك





١٠٨ر١

١٠٨ر١
جسر من العهد الروماني على نهر التايبر في روما. منشيء من لبنات حجرية.



١٠٨ر٢

١٠٨ر٢
منظور إلى الجسر المقترح من قبل توماس تلفورد على نهر التيمس في لندن. ١٨٠١ م. استخدم المصمم في انشائية الجسر لبنات من مادة الحديد الصب معتمدًا بذلك على شكل اللبنات الحجرية بالرغم من اختلاف خصائص المادتين.

النوع الشكلي حتى يكتشف المصمم المعرفة الكافية، أو الظروف الاقتصادية، والاجتماعية، المؤاتية لخلق الشكل الجديد أو تطوير القديم بصورة تتوافق مع متطلبات المجتمع.

لكن هذه الاستعارة في الشكل، سواء كانت من شكل سابق أو متباعد، أو كانت استعارة من صناعة إلى أخرى، لا تكون استعارة حقيقية متطابقة، إذ أن ما يستعار، إنما تجري استعارته من قبل المستعير وفق مفهومه الخاص به، لذلك فإن المستعير إنما يقتطف، من الشكل المستعار، فقط تلك السمات التي يعتقد، هو بالذات، بجدواها في الشكل الذي يصبو إليه هو، عندما يكون الشكل الجديد في دور التكوين. وسيان أن يجري الاقتطاف بوعي المستعير وادراكه، أم بدون وعي وإدراك منه، فالحصيلة في الحالتين سواء.

فعندما نقل اينغو جونز السنن النهوضية البلاديوية، من روما إلى لندن، فإنه كان قد استعار بادراكه العقلاني، بعض تلك السنن وسبكها مع السمات الانكليزية في تكوين ذلك الاسلوب الخاص به والذي خلق لانكلترا من بعده. على أن هذا، لم يكن واضحًا في حينه، للكثير من معاصريه، الذين لم يجدوا في ابنيته لا أكثر من نقل حرفي لسنن النهضة من روما إلى لندن، وإن كانوا وجدوا النقل بذاته جيدًا ومستطابًا بل وضروريًا أيضًا.

ما أن يولد الشكل ويتثبت، أي ما أن يصبح إنتاج الشكل ضرورة اجتماعية ويأخذ بالتكرر، حتى يصبح طرازًا، وتتكون لطرازية الشكل هذا ذاتية خاصة بها تستمر في الوجود ولو بعد أن يتغير المطلب أو التقنية، وهما اللذان أولدا الشكل بالأصل. وقد يجرى على الطراز بعض



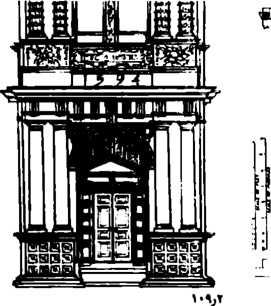
التغيير، أو التعديل، خلال هذه المرحلة، لكنه يبقى مستمرًا في أداء المتطلبات الوظيفية أداءً حسنًا أو رديئًا، إلى أن يتم التغيير النوعي في أحد أو في كلا قطبي العملية (المطلب والتقنية)، وعندئذ يصبح الطراز أحد المعوقات في توليد شكل جديد.

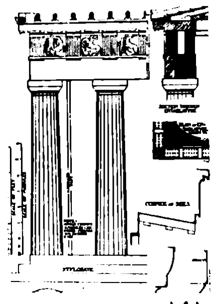
وهكذا يصبح تغيير الطراز ضرورة اجتماعية، لأن للاعاقة مفعولين: أولها مفعول فكري، إذ تتأخر عملية تكوين وتثبيت القاعدة الفكرية الجديدة للمجتمع والتي هي في طور التكوين أو التطوير.

والثاني مفعول انتاجي إذ تتأخر عملية توليد ذلك الشكل الجديد، الأكثر توافقًا مع العلاقة الجدلية بين المطلب والتقنية وذلك في حالة تغير أحدهما أو كليهما.

ان هذه الظاهرة تكون في أجلى مظاهرها، في المرحلة التي يجري فيها انتقال الطراز القديم إلى الطراز الجديد، وفي المرحلة الحرجة من توليد الشكل الجديد، وهو بعد في طور جنيني قبل ظهوره وتثبيته ليمضي فيصبح طرازًا جديدًا يحل محل الطراز القديم.

وقبل أن يقوم الطراز بعملية تحرك عارض، تجري عليه عملية تجريدية من قبل المستعير، أي يبتعد الشكل المقصود، المدرك الجديد، من شكلية الشكل الأصل، بعبارة أخرى، يقوم المستعير بعزل الشكل عمن خلقه، أي عن المطلب والتقنية. وهذا التجريد لازمة. ودرجة التجريد، أو مداه، يحدد مدى قدرة الطراز في الاستمرار بالتحرك العارض، أو في احياء هذا التحرك، أو تشعبه، أو تشابكه مع عصور أخرى، ومجتمعات اخرى. ان مثل هذا التجريد في الشكل، هو الذي جعل الشكل الدوري الاغريقي في تيجان الأعمدة، ينتقل إلى عصر النهضة، ومنه إلى العصر الاليزابيثي في انكلترا، ثم يعاصر المراحل المتعاقبة حتى منتصف القرن العشرين. ويأخذ مختلف الأحجام، والمواقع، والعلاقات، سواء في الأبنية الدينية كالكنائس الصغيرة، أو الكاتدرائيات الكبرى، أو في الأبنية المدنية كالقصور والجسور والأبنية العامة الحكومية، ومحطات القطار والخانات والمسابح، بل وحتى المراحيض العمومية.





١٠٩٫١

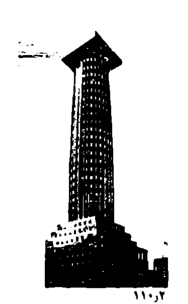
مخطط للعمود الدوري، البارثينون، أثينا، ٤٥٨ ق.م.

١٠٩٫٢

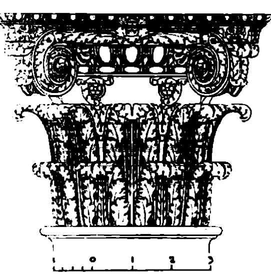
انتقل طراز العمود الدوري إلى الطراز الاليزابيثي ويتمثل هذا في عواميد مدخل كوبهام هول في كنت، انكلترا، ١٥٩٤ م.

١١٠,١
استخدم العمود الدوري في الاطار الخشبي المحيط بالمرآة في صالات الحلاقة في كيمبردج. ماساتشوستس، في النصف الأول من القرن العشرين.

١١٠,٢
قدم ادولف لووس في المسابقة المعمارية لبرج تربيون في شيكاغو ١٩٢٢ تصميمًا لمنشأ ذي طوابع متعددة قد استمد شكله من العمود الدوري.


١١٠,٢

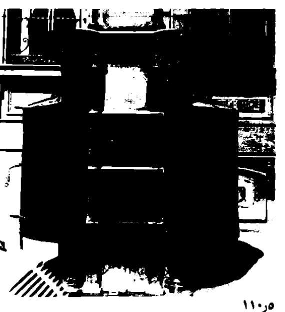

١١٠,١


١١٠,٣

١١٠,٣
تاج مركب روماني نموذجي.

١١٠,٤
انتقل طراز التاج الروماني المركب إلى الطراز النهضوي ويتمثل هذا في كنيسة بازي في فلورنسا. تصميم فيليبو برونليسكي. ٢٥ - ١٤٢٨ م.

١١٠,٥
انتقل طراز التاج الروماني المركب إلى عناصر انشائية من مادة الحديد الصب في القرن التاسع عشر ويتمثل هنا في مبولة عامة في أحد شوارع باريس.

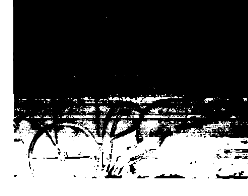

١١٠,٥

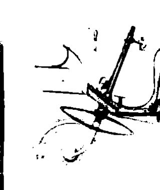
١١٠,٤

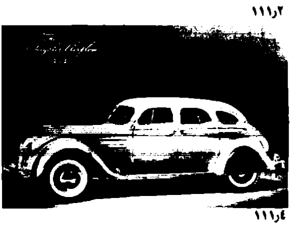
أما عندما يصبح الشكل معوقًا خطيرًا للعملية الانتاجية، فحينئذ يستبدل بشكل آخر، يتوافق مع المتطلبات الجديدة. ان شكل العربة القديمة، قد انتقل بصورة جوهرية إلى شكل السيارة في بواكيرها الأولى، إلى أن تم استبداله بشكل آخر، أكثر توافقًا، مع ما استجد من عوامل، أهمها اثنان: التزايد المتواصل في سرعة سير السيارة، واستخدام أساليب انتاج جديدة، لها خصائص الانتاج الكمي المبكر، وخط التجميع في مرحلته الأولية.

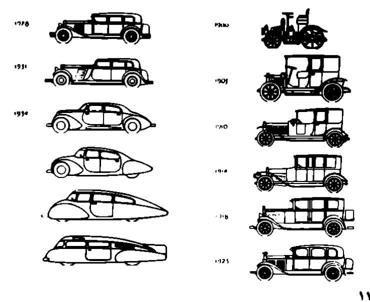
أما إذا كان التجريد بدرجة عالية من العزل، عن الشكل الأصل، بحيث يصبح الشكل

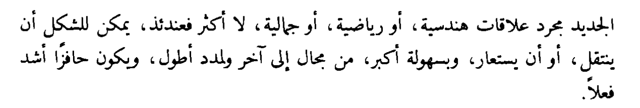












١١١،١
شكل العربة عند المصريين القدماء كما يظهر في نحت بارز في معبد ابيدوس. مصري قديم. بعد ١٣٥٥ ق.م.

١١١،٢
شكل نموذجي لعربة ركاب في أواخر القرن التاسع عشر.
لم يتم أي تغير جذري في الشكل بين هذا والمستعمل عند المصريين القدماء. إذ أن متطلبات الايروديناميكية للحركة لم يزل متقارب في الحالتين.

١١١،٣
عربة انتجت في أواخر القرن التاسع عشر. بالرغم من التغير النوعي في تزويد حركة العربة بقوة بخارية وليس حيوانية استمر الشكل التقليدي للعربة لأن الحركة لم تزل لا تتطلب تغيرًا جذريًا في الشكل. أو ان التغير في المطلب لم يصل إلى المستوى الحرج.

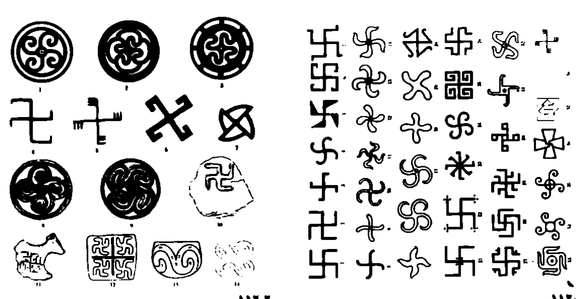
١١١،٤
سيارة كرايزلر. طراز ايروفلو. ١٩٣٤ م. تسمية الطراز بـ «جريان الهواء» بحد ذاته يدل على رغبة اظهار الشكل الجديد الممشوق الذي يتوافق مع السرعة الجديدة المستحدثة للسيارة.

١١١،٥
تخطيط بياني يبين تطور شكل السيارة من شكل العربة التقليدي إلى شكل ممشوق ينبي متطلبات الايروديناميكية للجسم السريع والمنطلق في الهواء.
هيأ الجدول المصمم الأمريكي ريموند لووي.

الجديد مجرد علاقات هندسية، أو رياضية، أو جمالية، لا أكثر فعندئذ، يمكن للشكل أن ينتقل، أو أن يستعار، وبسهولة أكبر، من مجال إلى آخر ولمدد أطول، ويكون حافزًا أشد فعلاً.

وهذه الظاهرة تفسر لنا سبب انبثاق بعض العلاقات الهندسية، أو بعض السنن الهندسية، هنا وهناك، بين حين وآخر، على مدى العصور، وفي مختلف الأماكن. مثلاً: المقطع الذهبي، والصليب اليوناني، والصليب المعقوف، واليد، والشارية، والهلال ... الخ.

أما المثل الحي الآخر فهو نقشة الطرطان، وهي نمط في تشطيب القماش كان في الأصل يرمز إلى القبائل الاسكتلندية. وقد جرد تجريدًا ذريعًا، فنقل إلى نقوش في مجالات أخرى كثيرة لا ترتبط بتلك القبائل الأم، إننا الآن نجد هذه النقشة أنىّ نظرنا: نجدها في غطاء المائدة المصنوع في اليابان، وفي الزمزية المصنوعة في الهند، وفي ظهر علبة الشكولاته المصنوعة في الكويت، وعلى بطانة أبواب السيارات التي تشاهدها في اليمن وهي من إنتاج هونكونغ. بل



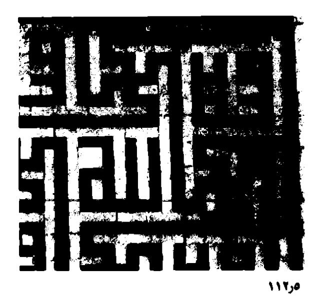
١١٢،١ ١١٢،٢

١١٢،١
تخطيط يبين مجموعة من تنوع الشكل للصليب المعقوف في مختلف المواقع والأدوار التاريخية.

١١٢،٢
تخطيط آخر يبين امتداد شكل الصليب المعقوف إلى أنماط متنوعة.

١١٢،٣

١١٢،٣
خارطة العالم تبين مدى انتشار استخدام الصليب المعقوف كنقشة أو كرمز في مختلف الأدوار التاريخية.



١١٢،٥ ١١٢،٤

١١٢،٤
استخدم شكل الصليب المعقوف كنقش ورمز. تظهر الصورة استخدامه كرمز سياسي معاصر. فهكذا ينتقل الشكل ويتعدى ابعاده إلى حد بعيد عن الشكل والمادة الاصليتين.

١١٢،٥
لقد تم تجريد الصليب المعقوف واستخدم في النقوش الاسلامية.

اني لاحظت قبل شهرين ونحن وقوف هنا في أحد ممرات سجن أبي غريب لغرض اجراء التعداد اليومي، ان من بيننا هناك ٢٤ سجيناً يرتدون المبذل (الروب) كان منها ١٨ من قماش ذي نقشة طارطانية أو متأثرة بها أي بنسبة ٧٥٪، أقمشة اما من صنع عراقي أو مستوردة، وبعضها جديد ومتميز، والبعض الآخر غلب عليه البلى فأكل عليه الدهر وشرب.

تقيـــم العمـــــارة

العمارة فن وعلم في نفس الوقت. أي أن الفن والعلم هما المكونان لظاهرة واحدة هي العمارة.

انها فن، لأن أحد وظائفها هو اشباع حاجة عاطفية للمجتمع ، وانها علم، لأن هذا الاشباع يتطلب التحقيق، والتحقيق يقوم على المعرفة.

ثم أن العمارة تلبي متطلبات اجتماعية نفعية، فتنفيذ هذه التلبية يتطلب معرفة أيضًا، وإن كانت من نوع آخر. والمعرفة لدى الفرد هي جزء من المعرفة لدى مجتمعه، كما أن عاطفة الفرد هي جزء من عاطفة مجتمعه.

فلابد إذن من تناول هاتين الناحيتين في تقييـم العمارة. أي لابد من تقييـم كل ناحية منهما على حدة تقييمًا أوليًا، وبعدئذ يجري تقييـم حاصل كليهما معًا. فإذا أفلحنا بالوصول إلى تقييـم موضوعي نكون، بهذا على الأقل، قد خطونا من الناحية المبدئية خطوات هامة في تقييـم التكوين المعماري.

فكيف يجري ذلك؟

ففي الناحية الفنية، يجري التقييـم باكتشاف أو تحديد كمية اسهام العمارة المعينة في اشباع الحاجة العاطفية للمجتمع. وبعبارة أخرى، اجراء التشخيص الكمي للعاطفة، هذا المتطلب والمتوقع من قبل المجتمع – أي ذلك الضروري اجتماعيًا. هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن تقييـم الناحية الفنية يجري بتحديد درجة اسهام العمارة المعينة في تطوير، واستنفاد، علم الانتاج البنائي. بعبارة أخرى، اجراء التشخيص الكمي للعلم، المتطلب والمتوقع من قبل المجتمع ، أي الضروري اجتماعيًا.

ولكن وقبل كل شيء علينا أن نسأل ما هو مقاس درجة الاسهام؟ أي كيف يجري التشخيص الكمي للاسهام؟ وهنا لابد من القول أن يقيـم الفرد أو المجتمع لناتج معماري ما، فإن ذلك الفرد أو المجتمع يواجه ذلك الناتج، كشيء خارج عن ذاته، وذلك عن طريق الرؤية، أي نقل الصور الحسية إلى الاحساسات عمومًا أولاً، ومن ثم ادراكها ثانيًا.



فالإدراك هو عبارة عن المجموع الكلي المكون من الحقيقية المطلقة والحقيقة النسبية. بعبارة أخرى ان الانسان بصفته الذاتية، إنما يدرك العالم الموضوعي أو الواقع الموضوعي من خلال احساساته. لذا هناك، في كل رؤية أو إدراك، مجابهة بين ذاتية الفرد وبين موضوعية العالم. وبما أن علاقة ذاتية الانسان بالعالم الموضوعي تبتدىء منذ الولادة، وبما أن العلاقة هي نفسها قديمة قدم الانسان الأول، فإن الإدراك يتطور من جراء هذين الحالين ويتوسع ويتعقد.

نستنتج من هذا إذن أن الادراك في حالة تطور مستمر، أي في حالة تراكم وتجمع.

وقبل أن نتقدم في تطوير منطقنا، لابد أن نؤكد على أن إدراك العالم الموضوعي الخارجي، إدراكًا كاملاً، وتامًا، هو أمر غير ممكن التحقيق، وذلك لسببين:

أولهما: ان الادراك ينشأ عن طريق نقل الصور الحسية بواسطة الحواس الخمس – بل والست – وبما أن هذا النقل لا يمكن أن يصل إلى درجة الكمال لأن الحواس نفسها ليست مثلى في أداء عملها أصلاً، كما أنها ليست بمثابة الآلة ذات المردود الميكانيكي للعالم الموضوعي. والسبب الثاني، أن العالم الموضوعي الخارجي، هو بحد ذاته، شديد التعقيد وتنظمه علاقات متشابكة، وبالنظر لسعته، وتعقد علاقاته المتشابكة المترابطة، فلا يمكن للادراك أن يلم بها إلمامًا كاملاً مهما بلغ من التطور.

ولا أريد هنا أن اطيل هذا الموضوع لأنه يقع في اختصاص آخر، إلا أن الذي أقوله هنا هو أننا إذا قبلنا بالنظرية المادية لمفهوم الإدراك، فسنستطيع الاستمرار في تطوير النظرية التي نحن بصددها.

إذن الرؤية أولاً، ثم الادراك ثانيًا، يتألفان في ادراك الحقيقة الموضوعية من حقيقتين: الأولى هي الحقيقة المطلقة، حيث يتطابق فيها الادراك، وهو ذاتي، مع الحقيقة الموضوعية. والثانية هي الحقيقة النسبية، حيث لا يتطابق فيها ذلك الادراك الذاتي كليًا أو جزئيًا مع الحقيقة الموضوعية. فالحقيقة النسبية هي، بعبارة أخرى، تلك التي تتواجد زمنيًا عند عدم تطابق الادراك الذاتي مع الحقيقة الموضوعية. وتفسير هذا هو أن الادراك الذي تتصوره ذاتية الفرد، أي الادراك كما يتصوره الانسان، ولأسباب خاصة به لا علاقة لها بالعالم الخارجي، هو إدراك متصور لا يسنده الواقع الحقيقي.

بيدان، ما هو سبب وجود هذا الادراك النسبي، أو وجود الحقيقة النسبية، أصلاً؟ أو بالأحرى، ما هي وظيفة الادراك النسبي في عملية الادراك عامة؟ ان الانسان، لكي يتمكن من التعامل مع العالم الموضوعي الخارجي، لابد له أن يكمل في تصوراته، أو بتعبير أدق في ادراكه، صورة العالم الخارجي حتى تصبح صورة متكاملة. غير أن الانسان، لا



يملك هذه القدرة، بسبب طبيعة عناصر الاحساس كما أسلفنا. فلكي يسد الانسان النقص الحاصل بنتيجة تصوره، أو ادراكه غير المتكامل لديه، فإنه يضيف إلى الحقيقة المطلقة التي أمامه والتي حصل عليها، حقيقة نسبية، مضافة لاكمال الرؤية أو الادراك. لكن هذه الاضافة ليست ارادية، كما انها تجري بلا إدراك متقصد، فالاضافة هذه هي عملية تجري باستمرار دون وعي من الانسان. وبما أن الرؤية هي ذاتية أصلاً، لأن الرؤية هي عملية صادرة عن الاحساسات الذاتية، أو تجري عن طريق الاحساسات الذاتية، إذن، فعندما يدرك الانسان العالم الموضوعي الخارجي، فإن هذا الادراك يتألف من حقيقتين، أو بالأحرى، من عالمين، عالم الحقيقة المطلقة، وعالم الحقيقة النسبية الذي هو مكمل للعالم الأول.

والانسان لا يعي هذا الجمع بين العالمين، وبين الحقيقتين، ولا يعي اكمال النقص بالاضافة. ولذلك تظهر له الرؤية وكأنها هي الحقيقة بكاملها وليس غيرها. ولولا هذه القدرة عند الانسان، أي لولا قدرته على اكمال الصورة بالاضافة، لارتبكت صورة العالم الخارجي لديه، ولما استطاع الانسان التعايش مع هذا العالم أي مع الطبيعة.

إذن فالمعرفة المطلقة – بهذا المفهوم المادي – هي عبارة عن ذلك التراكم الكمي، والنوعي، للحقائق المطلقة، والذي يكون بمجموعه جزءاً كبيرًا أو صغيرًا في الادراك العام للانسان. ولهذا السبب بالذات يتقدم الانسان متطورًا في معالجته للطبيعة. وبعبارة أخرى، فان التراكم المتعاقب الكمي والنوعي للمعرفة المطلقة هو ذاتية معرفة الانسان وادراكه للزمن الذي يحسه المجتمع بالتطور الاجتماعي، وهو الزمن الذي نسميه التاريخ !

ولكن كيف يمكن لنا أن نفرق بين الاثنين؟ بين الحقيقة المطلقة وبين الحقيقة النسبية؟

وهل يمكن الفصل بينهما فصلاً جازمًا؟

الجواب هو أن الخط الفاصل بين الحقيقتين، لا يمكن اكتشاف موقعه الفعلي، إلا إذا اكتشفنا جميع مواقع الحقيقة الموضوعية، وهو أمر مستحيل كما أسلفنا. فالحد الفاصل بين الحقيقتين المطلقة والنسبية هو، إذن حد غير مستقر، بل متنقل، والسبب في ذلك أنه كلما تزايد عدد الحقائق المطلقة، وتراكمت في الادراك، كلما قل عدد الحقائق النسبية، (والعكس بالعكس)، ويجري التزايد والتراكم في الحقيقة المطلقة بسبب التطور التاريخي المشار إليه، وبعبارة أخرى، ان الانسان هو بالأحرى في تطور وتقدم مستمرين نحو اكتشاف الحقيقة الخارجية أكثر فأكثر، يومًا بعد يوم، منذ ولادته كفرد من جهة، ومنذ ظهوره البدائي الأول كانسان اجتماعي من جهة أخرى، فالخط الفاصل بين الحقيقتين المطلقة والنسبية، هو بالتالي خط يتقدم باستمرار نحو مركز الحقيقة النسبية موسعًا بذلك محيط الحقيقة المطلقة يومًا بعد يوم في الادراك العام للانسان.



ولكن، كيف نعرف أن لدينا إدراكًا مطلقًا أصلاً؟

الجواب هو أن الانسان يعرف العالم الخارجي عن طريق الاحساس الحقيقي الفعلي للطبيعة. فهذا الشيء حار وذاك بارد ... هذا الشيء خشن وذاك أملس ... هذا الشيء أحمر وذاك أخضر... هذا الصوت مرتفع وذلك منخفض ... فإذا اعتقد الانسان بالوجود الحقيقي الفعلي لهذه الظواهر بصورة مستقلة عن حواسه، أي إذا كان الماء البارد موجودًا حقيقيًا فعليًا سواء أحس به هو أم لا، وعند قبوله بهذا الوجود كحقيقة مفروغ منها، كمرحلة للادراك المادي، وعند قبوله ثانيًا، بجعل بعض الظواهر من قبيل البديهيات المسلم بها، والتي أدرك أنها حقيقة واقعة، وعند تراكم هذه البديهيات، يبدأ عندئذ تراكم المطلقات، وذلك بعد التجربة الحقيقية الفعلية لكل بديهية. ونعني بالتجربة الحقيقية الفعلية التعامل الحقيقي الفعلي مع البديهية تعاملاً بين الذاتية والموضوعية، مثل ٢ + ٢ = ٤، أو أن الكيلومتر يساوي ألف متر، وان النهر يبعد أربعة كيلومترات، وانه مليء بالماء، وأن الماء تكوين كيميائي معين، ... الخ. فادراك وجود البديهيات هو بحد ذاته اعتراف أو إدراك حقيقي فعلي لوجود الحقيقة المطلقة.

لذا فالتطور العلمي المطلق بهذا المفهوم، هو عبارة عن تراكم البديهيات في إدراكنا للعالم الخارجي، ومن هنا تأتي أهمية البديهية بالنسبة لنا نحن بني الانسان.

أما الحقيقة المتكاملة، فهي الفرضية العلمية التي جمعت بين الحقيقتين المطلقة والنسبية، وذلك لغرض التعامل المتعاصر.

لنأخذ احدى الفرضيات العلمية في بناء القوس القوطي. فقد جرى التعامل مع الطبيعة ...

الخ وتراكمت المعرفة في التعامل مع الحجر، لحين تلك المرحلة التاريخية، حين تم بناء القوس القوطي المستدق. ولكن لا يوجد في إدراك البناء القوطي حدود فاصلة بين جزيئات الفرضية التي بموجبها يبنى القوس، ولو وجدت تلك الفواصل، لما وجدت تلك الفرضية بكاملها أصلاً. فالبناء القوطي لا يعلم ماذا يفرز، وماذا يعطل، من هذه الجزيئات، والمهم بالنسبة له هو الفرضية، المهم المعرفة المتكاملة التي لولاها لما تمكن أن ينشأ القوس أصلاً. أما عملية فرز الجزيئات، المطلقة منها والنسبية، فانه أمر متروك لمرحلة لاحقة تعقب المرحلة القوطية. وهذا هو ما جرى فعلاً في العمارة في عصر النهضة، حين حول كريستوفر رن القوس إلى قبة، إذ جاء تصميمها بموجب معادلات رياضية، والتي جرى بموجبها إلغاء جزيئات كثيرة من الفرضية القوطية السابقة. وبعبارة أخرى أدق، لا يمكن تحديد الخط الفاصل أثناء تجربة الفرضية، ولكن بمرور الزمن، وبنتيجة التراكم العلمي، الذي هو حصيلة تجارب أكثر، تجري عملية الفرز في الفرضية، فتنقص بعض أجزائها ويضاف إليها أجزاء جديدة توسع الادراك العام للفرضية التي هي في حالة تطور مستمر.



بعبارة أخرى، أن الفرضية العلمية أو الحقيقة المتكاملة يلغى جزء منها وينقل إلى خانة الحقائق النسبية، أو خانة الفرضيات التي كنا نعتقد بصحتها، أو بجدواها ثم انتفت هذه الجدوى فأصبحت، من بين الفرضيات البالية.

أي أن التطور يقوم بعملية فرز الزائف والاحتفاظ بالمطلق. ولكن عند كل مرحلة تجري إضافة حقائق أوسع. وبهذا يتزايد المتراكم ويتعقد في كلا المطلق والزائف. وتستمر عملية الفرز والاضافة، باعتبارها تجسيدًا لتجربة الانسان في تعامله مع العالم الخارجي. ويتضح أن بعض المفاهيم كانت زائفة وغير عملية، وأنه قد حل محلها، بالابعاد، أو بسبب استحداث إدراك جديد، ومفاهيم أخرى، أو معادلات وطرق تقنية أكثر عملية، فبرهنة الحقائق الجديدة على أن «القديمة» كانت غير صحيحة، أو أن الجديدة هي أكثر عملية وهلم جرًا.

وهكذا يتقدم الانسان – العلم – تدريجيًا، وتطويرًا نحو إدراك يتضمن حقائق أكثر اطلاقًا، أو ان قسمًا من الحقائق السابقة قد أصبحت بديهية فحلت محلها حقائق كانت في السابق فرضية ومستحدثة ... الخ.

فلماذا العجز في الفصم بين المطلق والنسبي؟

لأنه لا يمكن في الحياة الواقعية الفعلية، الحياة التي تجري خلالها التجربة مع العالم الموضوعي الخارجي، الفصم بين الذاتية والموضوعية.

ان العمارة هي أحد المظاهر الاجتماعية لتطور الادراك. تطوره في الزيادة الحاصلة في تراكم الحقائق المطلقة، والتي استخدمت إلى حد الاستنفاد في التنفيذ الانشائي. هذا عندما ننظر إلى العمارة، باعتبارها أحد المظاهر الاجتماعية، التي تعكس تطور التكوين المادي الانشائي. بعبارة أخرى عندما نقيم فيها تطور تقنية التنفيذ.

ولكن تقييم العمارة يجب أن ينظر إليه من ناحيتين: الأولى – ناحية عامة وهي التطور المطلق، والثانية – ناحية خاصة وهي الأداء النسبي، فعند تقييم العمارة خلال حقبة معينة من الزمن، أو تقييم طراز معين منها ومقارنته بطراز آخر، فينبغي اكتشاف مدى التطور في الادراك العلمي الجاري في التنفيذ المادي الانشائي الخاص بذلك الطراز، كما ينبغي تحديد تسلسل هذا المدى في حلقة التطور العام المطلق للمعرفة، فضلاً عن اكتشاف مدى اسهام تلك العمارة، أو ذاك الطراز، في إضافة معرفة جديدة خاصة إلى خزين المعرفة المتراكم والمستنفد في الحقبة المعينة موضوعة الدرس، وذلك بالقياس إلى التطور العام في التنفيذ المادي للعمارة. وكل هذا دون الأخذ بنظر الاعتبار الظروف الخاصة لنفس تلك الحقبة سواء أكانت اجتماعية أم جغرافية. هذا من جهة الناحية العامة الأولى. ومن الجهة الخاصة الثانية،



فعند اجراء التقييم يكون ذلك منحصرًا بتحديد مدى استنفاد المعرفة المطلقة بالقياس إلى المعرفة المتوفرة في حقبة زمنية معينة، وموقع جغرافي معين، وظروف اجتماعية معينة. أي أن هذا التقييم يجري بمعزل عن التطورات الواقعة في أزمنة وأمكنة أخرى، سواء كانت قريبة أم بعيدة.

عندئذ، وبالالتفات إلى هاتين الناحيتين معًا في التقييم، نكون قد أتينا على مسح التطور العام المطلق، وكذلك على مسح الحلقات الجزيئية في التسلسل الكلي، وبهذا نكون قد نظرنا نظرة منصفة، في ذات الوقت حتى إلى التطورات المنعزلة والتي لها قيمتها بحد ذاتها في هذا المفهوم.

بهذه الطريقة، نكون قد أرسينا الأساس لوضع قواعد، نستطيع بواسطتها اجراء تقييم واقعي غير منعزل عن الظروف والتفاعلات للتطور العام والخاص معًا. وبذلك تتهيأ الوسيلة التي يمكننا بموجبها أن نقيم مثلاً، الباع القصير في العمارة المصرية القديمة، والعقد الكبير في العمارة الرومانية، وأن نقارن بينهما بشكل مقنع، ومرض، وإلا يصبح التباين - بدون تهيئة مثل هذه القواعد والمعايير للمقايسة - واسعًا في التقييمات بين الاسلوبين المذكورين إلى درجة غير واقعية وغير مقبولة.



١١٨ر١

لقد كان الباع ضيقًا في المعبد عند المصريين القدماء. الصورة لاحدى الممرات في معبد الكرنك.



١١٨ر٢

يظهر الباع في العمارة الرومانية واسع جدًا ويدل على معرفة انشائية متقدمة. معبد البانثيون في روما. تخطيط بيرانيزي. ٢٠ - ١٢٤ م.

كيف إذن، وبموجب هذا التمهيد، يمكننا تقييم ذلك التطور النوعي المنطوي على قفزة هائلة، والذي حدث عند تغيير الطراز المعماري الرومانسكي إلى القوطي، وكيف نقيس درجة الاسهام في، أو الاضافة إلى، علم البناء وقد كانت حصيلة استخدامه تغيير العمارة من الرومانسكية إلى القوطية؟

هناك طبعًا عوامل كثيرة فعلت فعلها في هذا الاتجاه، لكننا سنقصر الاجابة، ونحن بصدد بحث تاريخ العمارة وحده دون سواه على ثلاث مكونات جوهرية: ألا وهي استخدام كل من القوس المستدق، العقد الضلعي، والزافرة. وهذه بالذات هي العناصر الثلاثة التي تكون الطراز القوطي من الناحية الانشائية.




وقبل الخوض في التقييم المعماري، لابد من القول، ان الطراز المعين، لا يتكون من توافر هذا العنصر أو ذاك فيه، بل يتكون بالاضافة إلى هذا التوافر، من استخدام علاقات معينة وترتيب مواقعها، وذلك باتباع معايير خاصة تعود لذلك الطراز بالذات.

وقد جاء توحيد العناصر القوطية الثلاثة في تكوين موحد متجانس ومتراكب ومتشابك في جميع الوظائف الانشائية والجمالية منها.

وقبل البحث في الطراز القوطي ينبغي أن نسأل ما هو المطلب القوطي؟

بل، وبعبارة أخرى، ما هو ذلك المطلب الاجتماعي الذي اختمر في ادراك الهيئة الاجتماعية القائمة، فكان على العمارة أن تلبيه وتشبعه؟ كان المطلب، باختصار، يتلخص بنقل المتعبد من عالمه الدنيوي إلى عالم آخر سماوي ليتسامى فيه. فكيف أشبع البناء القوطي هذه الحاجة؟

جرى ذلك بثلاثة وجوه:

١ – خلق ذبذبة متحركة في الحجر الجامد الخامد، بحيث تصبح كل حجرة من الأحجار، ذات وظيفة، من شأنها طرح الشعور بالوفر الناشيء عن الثقل الحجري. وبذلك يتاح لمن يدخل الكاتدرائية درب نحو حياة متسامية.

٢ – ايجاد حافز يحرك ما هو مستكن في فضاءات الخانات، وأحيازها، فتنبعث منها قوة دافعة تحث المتعبد المذهول نحو شرق المعبد، نحو هيكل المذبح.

٣ – غمر البناء، بشحنة التوتر، وجعل مختلف منظومات البنية، لعناصر البناء وللترابط المرئي، على حد سواء، متشابكة ومتسقة فتتدفق منها انسيابات روحانية، تحلق بالمتعبد من حياة الدنيا إلى ربوع السماء.

فكيف تمت تلبية هذا المطلب الروحاني المعقد؟ أو بعبارة أخرى، وعندما أخذ هذا المطلب بالتكون والنشوء، ثم بالتبلور التدريجي، فكيف تمت تلبية ذلك تدريجيًا أيضًا؟ ذلك أن المطلب والاستجابة له، يتفاعلان سوية، فيكون أحدهما الآخر بصورة متبادلة. ومن غير الصواب القول، ان المطلب يتبلور في معزل، ثم يجري اشباعه على وجه الاستقلال. فواقع الأمر، ان تبلور المطلب هو عملية تدريجية متفاعلة مع عملية الاشباع. ان لكل منها فعلاً على الآخر ورد فعل منه. فالفعل ورد الفعل، بين المطلب والتلبية، يدفع أحدهما الآخر خطوة فخطوة بصورة غير منظورة، حتى الوصول إلى الاشباع أو الاشباع النسبي بتعبير أدق.

لنتصور الآن قوسًا نصف دائري، يتكون من عدة لبنات، ويتوّجه عماد يثب من خصرين.



إن القوى (أي الثقل الجاذبي) تنساب في هذا القوس، من رأس العماد إلى اللبنات العليا، وتنحدر إلى الجوانب حتى تصل إلى الخصر. ومن الواضح، أنه كلما كانت اللبنات شاقولية الوضع، كلما انسابت فيها القوى انسياباً يسيراً فقوت بذلك القوس. وعلى العكس من ذلك، فكلما كانت اللبنات أفقية الوضع، مالت نحو الانسحاب من القوس فأضعفته.

١٢٠ر١
قوس نصف دائري يتكون من عدة لبنات ومتوج في الوسط بحجرة عماد العقد. ومن الواضح، كما هو مؤشر في الأسهم، كلما كانت اللبنات شاقولية كلما انسابت فيها القوى انسياباً يسيراً نحو المسند.

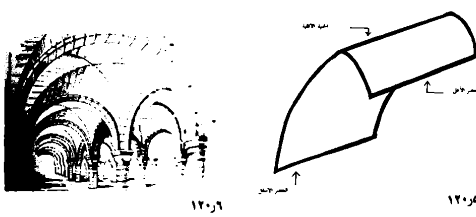
١٢٠ر٢
تخطيط بياني يظهر احدى المراحل المتقدّمة في انهيار القوس المستدير عندما يتعرّض إلى قوى تفوق قدرته، ويظهر انّ نقطة الضعف في القوس هي وظيفة لبنة عماد العقد، وذلك لأنّها هي أول من تنهار وتترك فراغاً في طاقم اللبنات.

١٢٠ر٣
عندما ألغيت حجارة عماد العقد من القوس أصبح القوس مستدقّاً.
الأسهم في الصورة تظهر الانسيابة «الشاقولية» في العقد المستدق.

١٢٠ر٤
تخطيط بياني لمقطع في كاتدرائية بورج، فرنسا، ١١٩٢ - ١٢٧٥ م يظهر التخطيط مسار انسياب القوى في العقد والمسند والزافرة.

فإذا غيرنا القوس من نصف دائري إلى مستدق، أي إذا ألغينا اللبنات في المواقع الضعيفة من أعلى العماد وما جاوره، فقد قوي القوس بكامله.

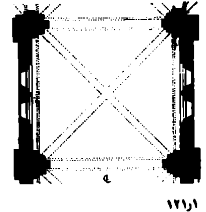
وعندما نجعل القوس مستدقًا فاننا نحصل على فائدة كبرى أخرى، إذ نتمكن من رفع، أو خفض، موقع الحنيات دون تغيير في موقع الخصور. ان تغيير ارتفاع الحنية أمر غير ممكن في القوس نصف الدائري. وعندما كان القوس نصف دائري في العمارة الرومانسكية كان على المصمم أن يلتزم بالخانة المربعة ليستطيع الحصول على ارتفاع متساوٍ عند الحنية، فيحصل على سقف مسطح. لذا، كان من المتعذر على المصمم أن يقلل مسافة الباع بين الاكتاف.

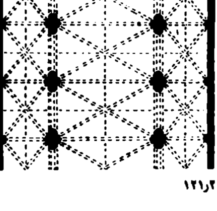


١٢٠ر٥
تخطيط بياني يبيّن استخدام القوس المستدقّ الذي يمكن المعمار القوطي أن يؤمن حنية افقية بالرغم من أنّ هناك اختلافًا في ارتفاع موقع خصري القوسين المتلاقيين في الحنية.

١٢٠ر٦
عقد من الطراز الرومانسكي حيث كانت خانة العقد مربعة الشكل وذلك للحصول على ارتفاع متساوٍ في الحنية عند التقاء العقود.

فلما أقدم المصمم القوطي على تأليف القوس المستدق، تمكن من تصغير الباع في الجوانب عند الجناحين ومن ابقائه واسعًا عند الصحن.





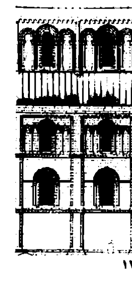
١٢١،١
مخطط أفقي لخانة مربعة الشكل.

١٢١،٢
مخطط أفقي لخانة مستطيلة الشكل.
لقد تمكن المصمم باستعمال هذا الشكل في القاعدة من الحصول على الخانة المستطيلة ومن ثم بتثبيت المستوى الأفقي لانطلاق خصور العقود. كما تظهر الصورة اللاحقة.



١٢١،٣
تمكن المصمم من تقليل مسافة الباع بين الاكتاف نسبة إلى مسافة باع الصحن عند استخدامه العقد المستدق والخانة المستطيلة.

فبسبب استدقاقية القوس مع الاحتفاظ بمواقع الخصور تمكن من الحصول على حنية أفقية واكمال القوس في الوقت نفسه وبواسطة هذه الطريقة، أصبح من الممكن زيادة عدد الأكتاف عندما تصبح الخانة مستطيلة وليست مربعة. فإذا تضاعف عدد الاكتاف، مع الاحتفاظ بسعة الباع في خانة الصحن، نكون بهذا قد قسمنا الاثقال المناسبة من عقد الباع إلى عدد مضاعف من الاكتاف، وبهذا نكون قد خفضنا مقدار وزن الثقل على الكتف الواحد.



١٢١،٤
جزء من واجهة كاتدرائية بيتربوره، انكلترا. العهد الرومانسكي المتأخر. الصورة تبين ملء المسافة بين الأكتاف بجدران ساندة وهكذا كانت النوافذ بالضرورة صغيرة.



١٢١،٥
عند تقليل مسافة الباع بين الاكتاف ازداد عدد الاكتاف نفسها وبهذا تم توزيع الاثقال على عدد مضاعف من الاكتاف.



وقد حصل المصمم بهذه الواسطة على شيئين. فقد أصبح من الممكن. أولاً. تحميل الكتف أثقالاً أكثر وذلك بزيادة ارتفاع الصحن. كما أصبح من الممكن. ثانيًا. حصر الثقل بفتح نافذة فيه. هذا ما فعله المصمم القوطي في المكون الأول من مكونات الطراز القوطي الثلاث. أي في القوس المستدق.


١٢٢،١

١٢٢،١

صورة تبين المنورة في الصحن. كاتدرائية شارتر. تمكن المصمم بفتح كامل مسافة الباع واستحداث شباكًا فيه وذلك عندما تم تحمل الكتف أثقالاً أكثر.

أما في المكون الثاني، وهو العقد الضلعي، فقد استحدث المصمم في القوس المستدق أضلاعًا عند الحنيّات، وهكذا خلق العقد الضلعي. لقد كانت عملية الانشاء للعقد الحنيوي في الطراز الرومانسكي تتطلب عند التسقيف قوالب خشبية تحت كامل العقد. وهذا أمر باهض التكاليف وبطيء العمل.

أما بعد استحداث الأضلاع فقد صار انشاؤها أولاً، واستخدمت القوالب الخشبية تحت المستعرضات، تحت القطرية منها فقط، والتي تتحمل أثقالها إلى أن يجف الجص ويستحكم. وبما أن أثقال الضلع خفيفة نسبيًا بالقياس إلى ثقل العقد بأكمله، فقد تحقق اقتصاد كبير في كميات الخشب المستعمل، كما تيسر تنفيذ العمل وتسريعه، بعد ذلك يجري تكميل العقد باملاء الفراغات بين الضلوع، فيجري بناء قوالب خفيفة متنقلة إلى أن يجف جص ألواح البلاط الخفيفة بين الضلوع. بهذه العملية المتطورة كسب البناء القوطي اقتصادًا في المواد وسرعة في العمل.

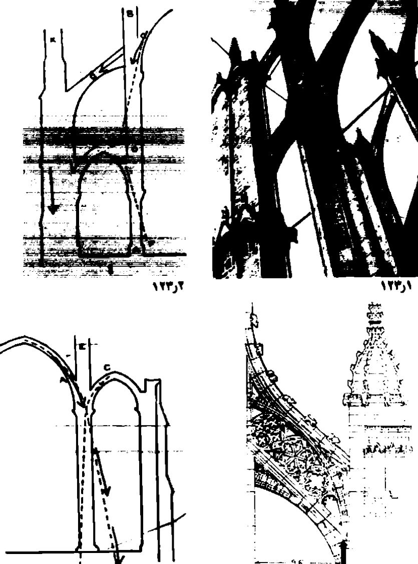

١٢٢،٢

١٢٢،٢

بما أن اثقال الضلع أخف نسبيًا من أثقال العقد بأكمله. وعندما انحصر استخدام الخشب كمسند للاضلاع فقط في المرحلة الأولى من الانشاء. ومن ثم عملت الاضلاع ذاتها كمسند للعقد في المرحلة الانشائية اللاحقة. يكون بهذا قد تمكن المصمم من تحقيق اقتصادًا مهمًا في استخدام الخشب السائد.



أما المكون الثالث فهو الزافرة. وهي نصف قنطرة يدعم بها عادة كتف الصحن المرتفع وتجلس هي على كتف أو أكتاف الجناح، وبهذا ينساب جزء من ثقل عقد الصحن المرتفع إلى أكتاف الأجنحة، وبهذا يخف ليس فقط الثقل المتركز على أكتاف الصحن، بل تنتقل كذلك القوى الأفقية من عقد الصحن عن طريق الزافرة الأفقية نفسها إلى أكتاف الجناح.



١٢٣،١
الزافرة هنا نصف قنطرة تدعم كتف الصحن وذلك بانسياب بعض القوى من خلالها إلى مسند خارجي. كاتدرائية بوفيه. فرنسا. بين ١٢٤٧ – ١٥٦٨ م.

١٢٣،٢
تخطيط بياني يبين توزيع وانسياب القوى الفائضة عن مكنة الاكتاف بواسطة استحداث الزافرة كمنفذ منطقي لهذه القوى.

١٢٣،٣
زافرة تسند الكتف الوسطي عن طريق نقل بعض قوى ثقل الأضلاع إلى كتف خارجي. وتقوم الثقالة المستدقة بوظيفة الدعم للكتف الخارجي. عن طريق تحميلها ثقلها له. مصلى هنري السابع في كنيسة وستمنستر. لندن. اوائل القرن السادس عشر.

١٢٣،٤
تخطيط بياني يظهر انسياب القوى التي فاضت قدرتها على تحمل المسند. السهم يشير إلى انزلاق القوى عن مركز جاذبية المسند.

بهذه الطريقة تمكن المصمم القوطي من زيادة ارتفاع الصحن وتوسيع باعه، وفي الجدول الآتي تتجلى مكنة المصمم المتزايدة في رفع عقد الصحن:

وقد تجلى هذا المنظوم وبلغ الذروة في خصائصه وانسجامه، وذلك في كاتدرائية ايميان (١٢٢٠ – ١٢٨٨) في فرنسا. فها قد تحررت هنا الباعات بين الاكتاف، وفاض النور من الزجاج، ودنت السماء من الأرض حتى امتزجت بها وأصبحت جزء منها، فتصاعد العقد متوهجاً أو قد اسندته الزوافر تمد أذرعها فوق الجناحين الجانبيين بحنوٍ مترفق. فإذا بهيكل البناء يتوازن، ولكن توازن الاضداد. ذلك أن الأعمدة قد وثبت صاعدة، فيسندها في تصاعدها باع الصحن المرتفع بثلاثة أضعاف ارتفاع العقد. ولم يكتف المصمم القوطي بهذا، فقد لف حول الأعمدة حراباً، نحيلة، رشيقة، فانتصبت شاقوليًا، فإذا بالأعمدة عبارة عن حزم ممشوقة يتذبذب فيها ايقاع سريع متكرر، يردد تكرار الأقواس، والعقود

الكاتدرائية	مسافة باع الصحن بالقدم	مسافة ارتفاع الصحن بالقدم	نسبة ارتفاع الصحن إلى عرضه	تاريخ أو عهد الانشاء ميلادي
غلوستر – انكلترا	٣٤	٦٨	١ : ٢	١٣٣٧٠ – ٢٩
اكستر – انكلترا	٣٤	٦٩	١ : ٢	منتصف ١٤ عشر
ويلز – انكلترا	٣٢	٦٧	١ : ١ر٢	١١٨٠ – ١٤٢٥
ونجستر – انكلترا	٣٢	٧٨	١ : ٤ر٢	١٢٠٢ – ١٢٣٥
صولزبري – انكلترا	٣٢	٨٤	١ : ٧ر٢	٢٠ – ١٢٥٨
وستمنستر – انكلترا	٣٥	١٠٣	١ : ٩ر٢	٤٥ – ١٢٦٩
شارتر – فرنسا	٤٦	١٠٦	١ : ٣ر٢	١١٩٤ – ١٢٦٠
بورج – فرنسا	٤٦	١١٧	١ : ٥ر٢	١١٩٢ – ١٢٧٥
ايميان – فرنسا'	٤٦	١٤٤	١ : ٣	٢٠ – ١٢٨٨
بوفيه – فرنسا	٤٥	١٥٠	١ : ٣ر٣	١٢٤٧ – ١٥٦٨
كولون – ألمانيا	٤١	١٥٥	١ : ٨ر٣	١٢٤٨ حتى ١٩ عشر

١ر١٢٤

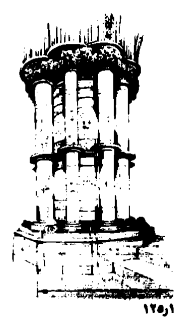
١ر١٢٤
جدول يبين نسبة ارتفاع الصحن وسعة باعه. ويظهر كذلك بأن المصمم في العهد القوطي كان يتوق زيادة ارتفاع الصحن. فبينما كانت النسبة في الكاتدرائيات الأوائل هي حوالي ١ :٢ ارتفعت هذه النسبة حتى بلغت ذروتها في كاتدرائية بوفيه. فرنسا. إلى ١ :٣ر٣ ومن بعدها في كاتدرائية كولون. المانيا. إلى ١ :٨ر٣.

للخانات المتسلسلة فكأنها أحراش من حراب مسلولة في صفين متوازيين، بينهما شيء يبدو كالسراط في أذهان المتعبدين، بل صفين متضادين: صف من القوى الشاقولية المحلقة بهدوء نحو العلياء، وصف من ايقاع صامت متكرر يقود بتسلل طروب نحو فجر يزدهي بالنور، نحو شرق المعبد، حيث المذبح. وإذا بالقوى التي أوت في السرر قد أخذت تنساب مرة في اضلاع العقد المستعرضة وأخرى في القطرية منها وثالثة في الشعيرية، كما لو انها روافد تجري فيها القوى إلى أن تثوي في الأرض، خامدة، لا تعترضها تيجان الأعمدة وما يلفها من حراب.

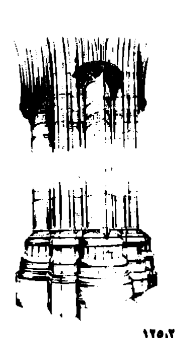



٢ر١٢٤

٢ر١٢٤
صحن كاتدرائية كولون. ترتفع نسبة عرض باع الصحن إلى ارتفاعه ١ :٨ر٣.



١٢٥،١



١٢٥،٢

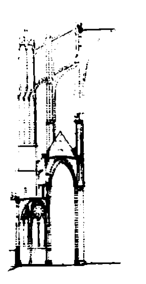
١٢٥،١
تلتف الحراب حول المساند فتشمخ عالياً في أضلاع العقود المستعرضة والقطرية والشعرية. قسم القداس. كاتدرائية ايلي. انكلترا. العهد الانكليزي القوطي المبكر.

١٢٥،٢
مسند مع الحراب.
حيز الكوروس. كاتدرائية ايلي. انكلترا.
العهد الانكليزي القوطي المشجر.

لماذا هذا التوازن بين الاضداد؟ لماذا هذا التوهج الثابت في الزجاج؟ لالهام القلوب بالخشوع ولملء الصدور بالعقيدة، فتطلع القوطيين لم يكن نحو اكتشاف الحقيقة، بل نحو العثور على برهان لتطابق العقيدة مع الوحي. إذن فتفاعل العناصر المكونة للعمارة القوطية قد حصل لتحقيق توازن بين ضدين، فينشأ عنه بالنتيجة تطلع ملهم نحو تطابق وتناغم مع الغيب.

وإذن أيضًا، فتفاعل العناصر هذا لم يكن فقط بالأمر الاقتصادي والعملي، بل قد تم توظيفه لاثارة العواطف، العواطف الانسانية والاجتماعية. فمنها ما يخمد ويتلاشى مع الظروف التي خلقته، ومنها ما يتخمر باحساسات جمالية تجريدية. لذلك فإن المرء، المؤمن والملحد على السواء، يقف في حدائق صولزبري أو فوق سطح نوتردام أو في باحة ايميان أو تحت زجاج شارتر، وقد بهت مأخوذًا بالجمال الانساني المحيط به وشحن بالارهاف.

وسنجانب الدقة إذا توقفنا عند هذا الحد في التحليل واكتفينا بالقول بأن التفاعل الحاصل بين العناصر المكونة قد ولد عمارة ثم حفزت هذه بدورها بعض العواطف الاجتماعية. فالظاهرتان الوظيفيتان: النفعية والعاطفية، تخلق أحدهما الأخرى، وذلك بتفاعل داخلي بينهما، مستمر ومتعاقب إلى أن يختمر في منشأة ما، فيصبح بمثابة التجريب لتفاعل لاحق ثم يغدو واحدًا من مكوناته. وهكذا تتسلسل التفاعلات المتعاقبة إلى أن يستنفد الطراز كامل قواه فيخور، كما حدث فعلاً في كاتدرائية بوفيه في فرنسا (١٢٢٥ – ١٥٦٨)، فكانت كلما



١٢٥،٣

١٢٥،٣
مخطط بياني لمقطع عرضي في كاتدرائية بوفيه في الشفية. ويظهر كيف استنفد المصمم كامل مكنة الطراز في رفع العقد إلى حدود قد قربت الانهيار الانشائي.



تشاهقوا بها، خذلتهم، وتهاوت منهارة إلى الأرض.

ان تقييم الناحية العاطفية في العمارة، أو تقييم الفن الموجود فيها، لا يجرى باكتشاف أو تعيين نسبة المعرفة المطلقة التي استنفدت كما هو الأمر عند تقييم الناحية العلمية، بل المسألة هنا هي ما هو مدى اسهام العمل الفني في اشباع الحاجة العاطفية الموجودة في المطلب الاجتماعي. بعبارة أخرى أن المسألة هي ليست مدى الاضافة من المعرفة للعلم الموضوعي المطلق، بل هي مدى قدرة تلك المعرفة على اشباع عاطفة معينة كجزء من المطلب الاجتماعي لمجتمع ما ذي مكانة تاريخية، أي أن أهميتها مشروطة أو متأثرة بالتطور التاريخي العام. هذا إضافة إلى درجة اشباعها للعاطفة الانسانية العامة.

فالاسطورة اليونانية، إذا نظرنا إليها اليوم، نجد أنها لا تتطابق مع الواقعية الموضوعية للمعرفة الحديثة. ولكن تقييمنا للفن اليوناني إنما يقوم على أساس تخمين درجة مكنة الفنان اليوناني على اشباع عاطفة المجتمع اليوناني نحو مآثر ومآسي ومخاطرات وغراميات لأبطال وآلهة الاساطير، وهي أساطير كان المجتمع اليوناني يؤمن بصلاحيتها. فالمسألة هنا، إذن، هي في هذه الحالة أو حسب هذا التقييم ليست درجة الاضافة من الحقائق والمعرفة بل هي عبارة عن اشباع عاطفة، ولذا تمكن اليوناني الفنان أن يبلغ، بالنسبة لمجتمعه، ذروة التعبير العاطفي في اساطيره، وأن يشبع العاطفة في تماثيله ورسومه، وأخيرًا أن يشبعها في أم الفنون كلها وجامعة شملها ألا وهي العمارة وأيما اشباع. ان الفن هو موقف انساني من الطبيعة. وهو موقف عاطفي، فالانسان كما اسلفنا يكمل في ادراكه الصورة المرئية سواء للطبيعة أو للمجتمع.

لكن هذه الصورة تتضمن من الحقائق النسبية القليل أو الكثير حسب الأحوال، كما تتضمن من الأمور ما يجهل المرء حقيقتها الموضوعية، وهو لا يريد، وبعبارة أدق، غير قادر على تفهم كامل حقيقتها، لكنه لا يدري انه يجهلها ولا يريد أن يجهلها. هنا يقوم العقل الانساني بتكملة الصورة من صلب خياله وتصوراته، فيضيف إلى المعرفة الموضوعية تلك التصورات المشحونة بالعاطفة. وهكذا يتكون موقف الانسان العاطفي، وهكذا يحمله معه.

فالمسألة في المجال الفني، إذن هي ما هي مهارة الفنان، أو حذق الطراز الفني، في اشباع العاطفة الكامنة في الانسان؟ العاطفة التي اختمرت فأصبحت جزء من مطلب الحقبة المعنية؟ وبما أن المجتمع هو حلقة في تسلسل متعاقب من التطور الاجتماعي، فهو يكن عواطف انسانية متراكمة إلى مدى الاحقاب وتدب في التطور العام. فالفن يشبع العاطفة العامة المنتقلة للمجتمع، والمتراكمة فيه، كما يشبع العاطفة الخاصة بتلك الحقبة بالذات. فما هو مقدار أو نسبة اشباع هاتين العاطفتين المزدوجتين المترابطتين معًا؟ أما إذا زالت متطلبات العاطفة المشروطة تاريخيًا فقد زال معها الحس تجاه العمل الفني المعني والذي أتى أصلاً لاضفاء تلك العاطفة المشروطة والوقتية. وبزوال مطلب ما، يحل محله مطلب آخر قد تكون



متطلبات وظائفه العاطفية نقيضة للمطلب السابق.

أما الذي يستمر في العمل الفني إلى الأزل فهو تلك العاطفة الانسانية العامة المتراكمة، والتي بموجبها، تقوم المجتمعات بتقييم فنون مجتمعات سالفة، هذا إذا كانت قادرة على التقييم الموضوعي أو بقدر قدرتها على التقييم الموضوعي. أو التعاطف المتوافق أو المنسجم. لذلك، فإننا حين ننظر إلى العمارة الاغريقية أو العمارة القوطية، حتى إذا كنا لا نؤمن بالمفاهيم الروحانية والدينية لتلك العصور الغابرة. بل حتى ولو كنا لا نعرفها قط. فإننا نستطيع – وبقدر تحررنا من معتقداتنا المضادة لتلك المفاهيم – أن نستمتع فنشبع عواطفنا. إذ ننهل من العاطفة الانسانية العامة الكامنة في كل العصور، عاطفة الانسان في تطوره الاجتماعي وفي تطوره البشري نحو فهم الطبيعة.

وإلا فكيف نفسر موقفنا من الجسم اليوناني الجميل؟ ألسنا نصبو حقًا وعلى الدوام إلى الجميل وإلى الجسم الجميل؟ بل كيف نفسر موقفنا من زجاج شارتر عندما ننظر الى تصاوير الانبياء والملائكة فيه؟ أليس ذلك لأننا نجد في رسوم الزجاج هذه تعابير انسانية موحية تنقل العاطفة من مادة الجسد اللصيقة بالتراب إلى جوهر الروح المتسامية في فضاء فسيح، فلما نبصر شعيعات الضوء تنفذ حمراء وزرقاء كالسهام الملونة، ولكنها تقف فجأة في الزجاجات كما لو أنها نور محبوس في مصباح نشعر بالارهاف يمتلك علينا حواسنا جميعًا حتى لا تكاد أرجلنا تقوى بعد ذلك على حمل الثقل الضاغط من أجسامنا. اننا نشعر بكل هذا لا لأننا نؤمن كما كان يؤمن القوطي، بل لأننا نتحسس العلاقات الجمالية الشائعة في ملامح الانبياء والملائكة، ملامح الأحزان والأفراح في اشتباك ثر. ألسنا نحن بني الانسان لما نزل نصبو إلى الأفراح، بعد الاتراح؟ وكيف لا نقرأ بلاغة الاحزان على تلك الملامح، وما أحزاننا سوى حلقة من سلسلة حلقات في تطور الانسان؟

لكن هذا الموقف العاطفي الذاتي نحو الطبيعة والمتلازم مع الموقف الآخر الموضوعي العلمي، قد أخذ بالتضاؤل بسبب التطور العلمي. على أنه رغم تضاؤله قد أخذ في الوقت نفسه يتهذب ويتشذب. إذ أصبحت لدى الانسان المكنة على تقليل التفاسير العاطفية للطبيعة والمجتمع



١٢٧,٢ ١٢٧,١

١٢٧,١
تمثال يوناني. العهد الكلاسيكي. حوالي ٤٥٠ ق.م. مستنسخ روماني يدل على معرفة عقلانية واسعة لجسم الانسان.

١٢٧,٢
تمثال للسيد المسيح يظهر الوجه مليء بالعاطفة الرمزية اضافة إلى القيم الجمالية التي تكمن فيه. كاتدرائية شارتر. فرنسا.



بسبب التطور العلمي الجاري. غير أنه. ومهما بلغ تطور الموقف العلمي لدى الانسان فإنه سيظل غير متجرد من العاطفة. ذلك لأن الانسان كما أسلفنا لن يتوصل إلى اكتشاف العالم الخارجي. بما في ذلك الطبيعة والمجتمع. اكتشافًا كاملاً. وبالتالي سيبقى للعاطفة دورها في ملء الفراغ بالحقائق النسبية لاكمال المعرفة الضرورية للتعامل مع العالم الخارجي.

ان بقاء العاطفة التي تملأ الفراغ. بالاضافة إلى التهذيب المتواصل والحاصل في العاطفة الانسانية المجردة ذاتها، هو الذي يفسر لنا بعض خواص الاشكال الفنية بمعزل عن التطور العلمي الحثيث المعتمد على رياضيات متقدمة جدًا. وإلا كيف يمكن تفسير جمالية الجناح الأمامي لطائرة الكوميت؟ أو جمالية الدقة في الباخرة اليزابيث الثانية؟ أو الأجسام الأخرى المشوقة من نتاج الصناعة الحديثة؟

أو بالأحرى كيف يمكن تفسير الطابع الخصوصي لتلك الأجسام المنتجة. والشبيهة ببعضها من حيث الاساس، عندما يختلف ذلك الطابع باختلاف المنشأ؟ كيف نفسر الاختلاف في طابع التصميم الانكليزي والفرنسي والالماني والأمريكي وهو قد اعتمد على السواء على نفس الرياضيات المتقدمة؟ صحيح أن التصاميم المتعددة المناشىء قائمة على أسس علمية ورياضية متقاربة دوليًا. ان لم نقل متشابهة، ولكن التصميم الالماني المشوق يأتي دائمًا مختلفًا من التصميم الفرنسي، وهلم جرًا، ولا تفسير لذلك إلا بسبب العاطفة التي يفرغها المصمم في تصميمه، فالمصمم الالماني يفرغ في تصميمه عاطفته الالمانية، والمصمم الفرنسي يفرغ عاطفته الفرنسية وهكذا ... فالشكل مهما سبقه أثناء العملية التصميمية من خطوط بيانية ومعادلات رياضية، وهي كلها علم مباح في الأوساط العلمية الدولية، وعلم معروف للجميع، ومستخدم من قبل الجميع، فانه (أي الشكل) يصب فيه، هذا القدر أو ذاك، من القرارات التصميمية التقديرية، أو بعبارة أدق اللاعلمية، والتي تكمل الرؤية لدى المصمم. ان هذه الاملاءآت العاطفية اللاارادية، اللامدركة، ثم المجموع الكلي للرؤية ذاتها، هو الذي يفسر لنا تلك الظاهرة في خصوصية الطابع في الناتج الصناعي الحديث على تنوع هذا الطابع الخصوصي وتعدده.



١٢٨ر١



١٢٨ر٢

١٢٨ر١
تمثال بعنوان «اله حرب ياباني». ١٩٥٨. للنحات ادوردو باولوتسي. الشكل مليء بالقيم الجمالية غير تلك التي نجدها في وجه المسيح في تماثيل كاتدرائية شارتر في القرن الثالث عشر حيث أن القيم الجمالية هنا تصمد أمامنا دون اللجوء إلى الرمزية الوظيفية.

١٢٨ر٢
رسم للفنان الفرنسي مونيه. ١٩٠٤ م. كان ظهور الانطباعية في الفن قفزة جريئة نحو تجريد الفن من الوظيفية.



إن هذا هو الذي يفسر في الوقت ذاته القفزة النوعية المعاصرة نحو الفن التجريدي. أو بالأحرى يفسر تطور الفن الحديث عامة نحو العاطفة المجردة بدلاً من بقائها مثقلة بالوظائف النفعية، الاعلامية منها والعقائدية وغيرها، كما كان شأن الفن التعبدي مثلاً في العصور القديمة.

ان الفن التجريدي الذي تحرر من الوظيفة النفعية، قد أصبح في مكنته أن يتسامى باشباع عواطف انسانية مجردة. وإلى حد كبير عن النفعية الزمنية. لذا فان الفن في دور قفزة عاطفية نحو فن من نوع جديد كلياً يختلف في تهذيبه ورفعته من الفنون السابقة.

كانت المجتمعات السابقة، والبدائية منها خاصة، غير قادرة، وإلى حد كبير، على تقييم الناحية التجريدية في الجمالية. فقد كان تقييمها نفعيًا صرفًا. وبعبارة أدق، كانت الناحية النفعية هي التي تحظى بالقسط الأوفى من التقييم الفني ومن الاستمتاع الفني، فكانت هذه الناحية النفعية تعتّم على الناحية التجريدية إلى حد عظيم.

أما الآن، وبعد أن تقدم الانسان وتمكن من ادراك العالم الخارجي الموضوعي بموضوعية متزايدة ومتوسطة، فانه قد تمكن كذلك أن يفصم، وإلى حد كبير، الناحية النفعية من الناحية العاطفية الكامنة في الناتج الفني، وذلك كجزء من موقفه في التطور الحاصل في نظرته التفاضلية، فأصبح بهذا الفصم وبهذا التحرر من النفعية قادرًا على التمتع بالشيء بحد ذاته بصرف النظر عن منفعته، وبعبارة أخرى قادرًا على التمتع بالتجريد الانساني المتراكم، أو على تفسير وترجمة التجريد دون غيره. هذا إذا كان الفرد قد تعلم قراءة سنن الفن التجريدي وهذّب نفسه لترجمتها. فالموضوعية بحد ذاتها غير كافية بأن تضع الفرد في المحل المناسب لقراءة الفنون وفهمها ما لم يجدّ في تعلم قراءة سننها.

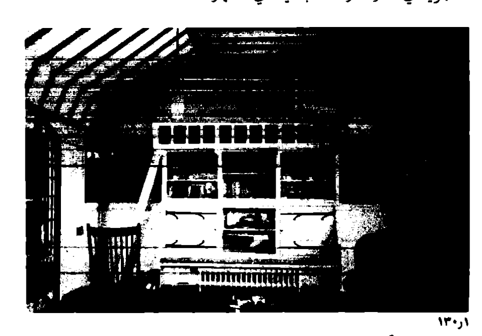
كانت النظرة للشيء في السابق نظرة نفعية، أي أن المجتمع كان ينظر إلى تحف زمانه لا لكي يثير عاطفته الانسانية، بل حتى عندما كان الأمر كذلك، فقد كانت حصة عاطفته المجردة قليلة نسبيًا. انه كان ينظر إلى التحف باعتبارها مادة نفعية، أي باعتبار فائدتها أو وظيفتها النفعية بالنسبة إليه، والتي يمكن استخلاصها منها لتضاف إلى متطلباته الاجتماعية. وفي الوقت نفسه يقوم المجتمع بعملية تعتيم على الانسانية المجردة التي لا منفعة فيها أو إذا كانت المنفعة متباينة مع متطلبات المجتمع.

ان ادراك الانسان البدائي لا يكون بدون تحيّز نفعي، أي أن البدائي لا يفهم الظواهر إلا وهو ينظرها بمنظار المنفعة. ثم بدا الادراك يتطور وأخذ التحيّز يتلاشى وصار التفاضل العلمي يتبلور بالعلم الحديث، فتمكن المجتمع أن يتعايش مع التشخيص الفردي، تعايشًا وافيًا، لذلك فإن الأساليب المعاصرة في الفن، كالانطباعية ثم التكعيبية فالتجريدية والسريالية والمستقبلية، ما هي إلا مظاهر فنية رديفة لتطور التشخيص الفردي، بعد التحرر من النفعية



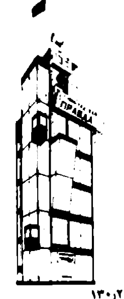
البدائية ومن الضرورة العمياء. على أن نتاج الفن التجريدي هو حتى الآن ليس سوى بشير لما سيتمخض عنه المستقبل. فهو لما يزل في طور طفولته الأولى ولا يزال نتاجه معزولاً نسبيًا عن المجتمع من حيث ادراكه الصحيح له. ذلك لأن تطور الفن التجريدي وتوسع آفاقه مرهون بتطور التشخيص الفردي ذاته وباسترخائه.

فحينما أعيد جمالية الفن الاغريقي الكلاسيكي من قبل البرجوازية الايطالية. لم يجر هذا الاكتشاف. ولا تقبل هذا الفن. بمعزل عن الوظيفة النفعية في خلق سنن فنية جديدة لارساء صرح العقلانية النهوضية ضد الروحانية الدينية. بعد ذلك تطور هذا الموقف الموضوعي. فجاءت الانطباعية في الفن وكانت بمثابة الدليل الطليعي للركائب المتقدمة. فيه قفزة جريئة تلتها قفزات، ومن ثم اختمر التطور في التكعيبية فاللاموضوعية كالفن التجريدي. والمدرسة البنائية في العمارة.



١٣٠،١

١٣٠،١
منظر للتزين الداخلي لدار وليم موريس. لقد اتاق وليم موريس إلى الرجوع للحياة الريفية المبسطة كما كانت في القرون الوسطى. فأخذ بانتاج العناصر البيتية كالأثاث وغيره بنفسه ولنفسه.



١٣٠،٢

١٣٠،٢
مقترح تصميم بياني لجريدة برافدا في موسكو. ١٩٢٤. تصميم الاخوة المعماريين فزنن. يمثل هذا التصميم امتداد التكعيبية إلى فن العمارة ويتمثل هذا بالمدرسة البنائية في الاتحاد السوفيتي في العشرينات.

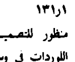
ان عصر النهضة قد بزغ كظاهرة في تزامل فكري مع الاغريق والرومان في جميع فروع المعرفة سواء في الفلسفة أو العلم أو القانون. وكان الفن أحد مظاهر ذلك التزامل. فجاءت الجمالية الكلاسيكية كتحصيل حاصل، لا كهدف يطمح إليه.

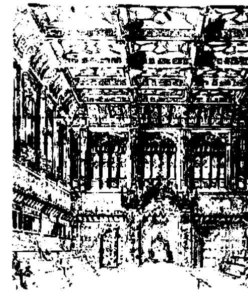
وثمة مثل تاريخي آخر. فبعد دخول المفاهيم النهوضية إلى انكلترا، وذلك في العصر

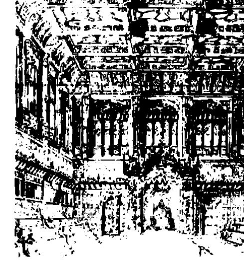


اليعقوبي. اتضح لبعض الناس أن التطور الصناعي قد ألقى بانكلترا في اتون البؤس والشقاء والتلوث البيئي. سواء في المدينة أو في الريف. فوجد هؤلاء أن الفن الكلاسيكي قد ساهم في هذا التدهور الذي بلغ الذروة في منتصف القرن التاسع عشر. عندئذ اعيد «اكتشاف» العمارة القوطية فاعتبرت عمارة تمثل الروحانية والريف الجميل الخالي من التلوث، والمجتمع الخالي من الشقاء. إذن لم يكن انتقاء الجمالية القوطية من قبل دعاة هذا الفن لدواعي جمالية لا غير. بل كان لرفض الكلاسيكية كرد فعل ضدها، حتى أن تلك الجمالية النهضوية قد نعتت بالوثنية.

هكذا تولدت مدرسة جون رسكن (١٨١٩ - ١٩٠٠) بما فيها من تعظيم للروحانية وتقديس للتطهر المتزمت (البيوريتاني). واعقبتها مدرسة وليم موريس (١٨٣٤ - ١٨٩٦) الذي التمس الرجوع إلى الحياة الريفية المبسطة المسترخية، كما كانت في القرون الوسطى. حين كان الحائك ينسج ملابسه، والاسكافي يصنع حذاءه. لذلك فان الجمالية القوطية للمعمار بيوجن (١٨١٢ - ١٨٥٢)، وكذلك جمالية رسكن، وجمالية موريس، كانت نتيجة تفاعلات اجتماعية معينة، وكان موقفهم موقفًا اجتماعيًا نفعيًا، ولم تكن جماليتهم فنية مجردة.











١٣١,١

١٣١,٢

١٣١,١
منظور للتصميم المقترح لقاعة مجلس اللوردات في وستمنستر في لندن من قبل المعمار بيوجن. ٣٦ - ١٨٣٧ م.
يمثل التصميم رجوعية واقتطافية لا يمكن تبريرها من الناحية الانتاجية.

١٣١,٢
اوغستس ولبي بيوجن. ١٢ - ١٨٥٢ م.



١٣١,٣

١٣١,٣
صورة لجسم الانسان على جدارية من العهد الروماني تظهر معرفة دقيقة وعقلانية واسعة. إلا أن هذا الفن يرجع إلى طراز قد أصابه بعض الانحطاط العاطفي.

إذن وبعد أن يتحرر المجتمع من النظرة النفعية، ومن الضرورة العمياء، فانه عندئذ فقط

سيتمكن من النظر للجمالية نظرة موضوعية حقة. وبعبارة أدق. سيتمكن من النظر إلى التاريخ الناتج نظرة يقرأ بواسطتها أبعاداً انسانية مجردة، مسترخية متسامية عن النفعية. ويصبح تقييمه خالياً من الشوائب الفكرية المشروطة زمنياً، تلك الشوائب الفكرية التي تترسب عن الضرورة العمياء، سواء كنا مدركين لها أم غير مدركين.

ان مقدار المعرفة الموضوعية المطلقة ودرجة اسهامها في تطوير العمارة هي التي يتعين أن يجري بموجبها التقييم. وهذه الدرجة هي ذاتها ليست مجردة عن واقع التطور الاجتماعي / العلمي.

ان هناك مرتبتين في الاسهام. الأولى، هي المقدار النسبي في استنفاد العلم وتطويره بالقياس إلى المعرفة المتوفرة في موقع معين. والثانية، هي المقدار النسبي في استنفاد العلم وتطويره بالقياس إلى التطور العلمي العام لتاريخ الانسان. وبالالتفات إلى هاتين المرتبتين، يمكننا ليس فقط تقييم الاسهام التقني بالقياس إلى التطور العام، بل يمكننا كذلك تقييم التطور الفني على المستوى المحلي الضيق، أو على المستوى القومي الفسيح، تقييماً موضوعياً، آخذين بنظر الاعتبار الظروف الاجتماعية، التاريخية، لقطر ما أو لمنطقة بأسرها في ظروف معينة فكرية، أو جغرافية، أو اقتصادية، أو غير ذلك من الظروف المؤثرة.

لذلك فإن تقييماً موضوعياً للعمارة التقليدية في اليمن مثلاً، إذا أجري في منتصف الخمسينات من هذا القرن، فإنه يجب الأخذ بنظر الاعتبار التطور العلمي والفني في اليمن في القرون السابقة بمعزل نسبي عن التطور في المواقع الأخرى، لأن اليمن كانت منعزلة اجتماعياً عن العالم المتطور بسبب ظروف خاصة. أما إذا جرى التقييم بمقارنة تلك العمارة دون ملاحظة هذه الناحية من التطور التقني المقارن في البناء ولنفس الحقبة الزمنية فإنه يكون عندئذ تقييماً غير موضوعي. بعبارة أخرى لا يجرى هذا التقييم بالمقارنة بين صنعاء وروما مثلاً في حقبة زمنية واحدة. ان مقارنة روما في تقييم التطور التقني تجري مع لندن ونيويورك مثلاً.

ولكن، هل يجري عزل صنعاء لغرض التقييم عزلاً كاملاً؟

كلا. إذ لو كان تقييم صنعاء يجرى بمعزل كلي عن التطور العام، فإنه يكون كذلك غير موضوعي. ولكي نجعله موضوعياً علينا اجراء التقييم بمعزل عما يجرى خارج اليمن، ولكن وفي ذات الوقت، علينا اجراءه وفق خلفية التطور التقني العام، فضلاً عن خلفية مواقف أخرى كانت قد انعزلت لسبب أو لآخر، ومجتمعات أخرى في فترات تاريخية سابقة لكنها مشابهة للفترة التي تمر بها اليمن. وبهذا نكون قد انصفنا صنعاء، واصبح تقييمنا أيضاً موضوعياً ومستنداً إلى المعايير الخاصة والعامة في التقييم.

وعلينا أن لا ننسى بأن المعايير التقييمية هي ليست مجرد عدد من المفردات العلمية في تقنية البناء مقابل مجموعة أخرى. فما هي درجة اشباع المطلب الاجتماعي في استنفاد وتطوير المعرفة



المتوفرة في عصر ما. في هذا القطر أو ذاك؟ ان المعرفة في جسمانية جسم الانسان عند الرومان، كانت أكثر تقدمًا من المعرفة فيها عند المسيحيين الأوائل في العصر الذي اعقب العصر الروماني. فالمسيحي بسبب ظروفه الخاصة لم يستوعب المعرفة الرومانية، ولكنا نجده من ناحية أخرى، وعلى الرغم من عدم كفاءته في تقنية المزجج (الموزاييك) قد أبدع فيها لا لأنه استنفد تقنية أقل قدرة، إنما استنفدها في الاشباع الروحاني إلى حد كبير إذ كانت الناحية الروحية هي المطلوبة من قبل العبادة المسيحية آنذاك. لذلك فإن المزجج، في اشباعه للتطلع الروحي المسيحي اشباعًا وافيًا فعالاً، لا يقل عن المعرفة الرومانية قيمة إن لم نقل انه يفوقها في جودة التعبير لجسمانية جسم الانسان.


١ر١٣٣

١ر١٣٣
مزججة من العهد المسيحي المبكر. لم يتمكن المسيحي الذي عقب العصر الروماني من استيعاب المعرفة الروحانية كاملاً. لا في النحت ولا الجداريات وغيرها من الفنون. إلا انه تمكن من شحن فنه بعاطفة ورمزية لم يتمكن منها من سبقه منذ العصر الاغريقي الكلاسيكي في القرن الرابع والخامس ق.م.

وينبغي ألاّ نقف عند هذا الحد، بل نرافق هذا التقييم متبعين نفس الطرق في تقييمنا للناحية الفنية، إنما ليس من جهة استنفاد وتطور المعرفة ومدى اشباع المطلب، فحسب، بل هو أيضًا من جهة اشباع العاطفة سواء كانت محلية مشروطة زمنيًا، أو كانت جزءًا من التطور العاطفي المتعاقب المشروط اجتماعيًا، بالإضافة إلى العاطفة الانسانية المجردة المتراكمة.

إذن، فإن تقييمنا المعاصر للمعبد المصري القديم، وللزجاج الملون في كاتدرائية شارتر، لا يجرى فقط من الناحية العلمية ثم من الناحية العاطفية النفعية المشروطة، ذلك لأننا، نحن المعاصرين ربما نكون قد فقدنا، أو بعض الشيء من الايمان والعقيدة، وهما لازمان لتقبل العاطفة في كلا الفنين (الفرعوني والقوطي)، بل يجري التقييم بمفهوم آخر – وهذا هو المهم هنا – إذا كنا متمكنين في قراءة السنن لهذين الفنين. عندئذ ينفتح أمامنا ذلك العالم المتراكم والكامن في النتاج الفني الذي يحوي العاطفة الانسانية المجردة.

ان تلك العاطفة لتتعالى على النفعية العمياء وتتسامى في الغريزة المهذبة والتي يرتقي بها الانسان على الحيوان.

والخلاصة أن التقييم المعماري يجري على مرتبتين رئيسيتين:







١٣٤,١



١٣٤,٢

١٣٤,١
لاعبة القيثارة. صورة جدارية في قبر تحت في عهد السلالة الحاكمة الثامنة عشر. العهد المصري القديم. في الصورة تكمن لقيم جمالية وتلوينية ورمزية لا يمكن لنا تقييمها والاستمتاع بها ما لم نتمكن من قراءتها.

١٣٤,٢
تمثال للسيدة مريم. كاتدرائية ريمز. فرنسا. القرن الثالث عشر. تكمن في الصورة قيم رمزية للطهارة والعفة. فان لم نتعرف عليها سنفقد الاستمتاع بما فيها من قيم فنية.



١٣٤,٣

١٣٤,٣
صورة من الزجاج الملون في نافذة في كاتدرائية شارتر. فرنسا. القرن الثالث عشر. قد لا يكون الرسم متطابقاً مع الواقع من حيث التكوين أو اللون أو غير متصف بمهارة عالية. إلا انه يفيض بقيم رمزية وجمالية يعجز عنها كثير من الفنانين الواقعيين الدقيقين في فنهم.

الأولى: المرتبة العلمية – أي مقدار المعرفة المستنفدة والمتطورة بالقياس إلى المعرفة المتوفرة محلياً أو قومياً والمشروطة بظروف اجتماعية كجزء من تطور المجتمع. هذا مع الأخذ بنظر الاعتبار التطور التقني المعاصر لذلك المجتمع، والذي هو بحد ذاته، وفي الوقت ذاته، جزء من المجموع الكلي للتطور العام.

والآخر: المرتبة العاطفية – أي مقدار الاشباع للعاطفة المشروطة اجتماعياً وزمنياً وموقعياً. هذا من ناحية العاطفة النفعية. ومن ناحية أخرى تقييم العاطفة الانسانية المتراكمة المجردة كجزء من تطور الغريزة المهذبة.

وما هي الغريزة المهذبة؟

انها ذلك التراكم للغريزة الجماعية.

التراكم الذي تهذب تدريجياً نتيجة تطور لتفاعلات اجتماعية، تفاعلات بموجبها أصبحت النفعية فائضة، فتحررت منها بمرور تطورها الزمني.







١٣٥ر١

١٣٥ر٢

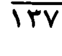
١٣٥ر١ - ١٣٥ر٢

رسم جداري في القاعة الرئيسية في كهف لاسو. جنوبي فرنسا. عهد المادلين. حوالي ١٥٠٠ ق.م. ان قيمة الفن في هذا الرسم البدائي هي تلك القيم العاطفية الانسانية والأساسية الغريزية. والتي تلتقي عبر السنين مع قيم نجدها في فن بيكاسو. أو ان القيم الجمالية لهذين العهدين من الفن. وغيرهما من العهود الفنية. يرتبطان في سلسلة اكتشاف وخلق القيم المطلقة للجمالية. وان كان هذا الترابط احادي التماثل.


مكتبة
الفكر الجديد

إنّ القصد من ترجمة الاطروحة ونشرها في مؤخرة هذا الكتاب هو تدوين الآراء مع الوقائع التاريخية التي جاءت فيه كمرجع لها. وهي، من حيث الأساس، كانت قد اتخذت شكلها في أواخر الأربعينات وفي أوائل الخمسينات.

لذلك سيجد القارىء، في حالة قراءته للاطروحة بأنّ محتواها هو تكرار لما ورد في النصّ، إذ لم أضع الاطروحة في هذا الكتاب إلاّ كمرجع توثيقي فقط.






مكتبة
الفكر الجديد

الاطروحة





رفعة الجادرجي في جنوب غربي انكلترا، ١٩٥٠.



رســالة عن بعض المسائل الفلسفية في العمارة

رفعة الجـادرجي — لندن ١٩٥١

ترجمة عطا عبد الوهاب — ١٩٨٠

(جزء مقتطف من الفصل الأول من الرسالة التي كتبت سنة ١٩٥١ ونقح سنة ١٩٥٨)


مكتبة
الفكر الجديد

المحتويـــات


مكتبة
الفكر الجديد

١ - مقدمــة

ان تاريخ العمـارة، في جوهره، إنما هو تاريخ تطور التناقض بين المطلب الاجتماعي والمرحلة التقنية لتلك الحقبة.

ان العمارة هي العلم الذي يتناول حاجة انسانية معينة: انه العلم الذي لا يتناول الانتاج الفعلي للطعام، للأحذية ... الخ، بل يتناول الايواء والتحويط بشكل أو بآخر، لحاجات يكيفها المجتمع. بعبارة أخرى أن العمارة كقيمة مادية هي جزء من القاعدة، جزء من الانتاج.

إضافة إلى ذلك، فإن العمارة هي العلم الذي يتناول افكار البنية الفوقية بصياغها في شكل مخصوص. وهذا الشكل يعكس ويتخذ دورًا فعالاً في صياغة افكار القاعدة الاجتماعية، أي أن العمارة كفكرة هي أحد عوامل البنية الفوقية.



لهذا فمن الواضح أن للعمارة جانبين. الأول انها قيمة مادية – ولذا فإن انتاجها. أي البناء. يجب اعتباره كجزء من الانتاج العام. والآخر انها فكرة. ولذا فإن انتاجها يجب اعتباره كجزء من البنية الفوقية.

فإذا حصل تجاهل لأي من هذين الجانبين. أو لم توف قيمتها الاجتماعية كاملاً. فإن نظرية العمارة تضحى أحادية الجانب. ومغالية. وهذان الجانبان هما وجهان لنفس الظاهرة الاجتماعية: العمارة.

٢ – المطلب الاجتماعي في العمارة

قد تكون المطالب الاجتماعية هي أفكار البنية الفوقية التي تحتاج إلى نشر بواسطة العمارة، (مثل) تعتيم الهيكل في معبد مصري واحاطته بالغموض، وتنوير المذبح في كنيسة باروكية، وفخامة قوس النصر الروماني وأبهته، والرمزية «الخالدة» للاهرامات، والدقائق الهندسية للمعبد الاغريقي. والجو «الكلاسيكي» لبنوك لندن ... الخ.

وقد تكون المطالب الاجتماعية هي المتطلبات المادية، أي التحقيق المادي للعلاقات الاجتماعية بصيغة العمارة. بمعنى العلاقة بين انسان وانسان – ان الملوك ما عاشوا قط في ظل ظروف معمارية مشابهة لظروف عبيدهم، ولا عاش الفلاح في ظل ظروف معمارية مشابهة لظروف الصانع (في المدينة)، كانت القصور الملكية مقسمة إلى أجزاء تتفق مع العلاقات الاجتماعية القائمة في تلك القصور. والبيت الخاص ذاته يقسم إلى أجزاء تتفق مع العلاقات العائلية. والعمال في مصنع يوزعون في أماكن حسب تقسيم العمل. كذلك العلاقة بين الانسان والطبيعة – فعمارة ساحل



البحر ليست متماثلة مع عمارة الريف. ولا عمارة القرية متماثلة مع عمارة المدينة. ومناطق الغابات تنتج عمارة مختلفة عما تنتجه المناطق الحجرية أو البركانية. ومن جهة أخرى فإن فخر الفخار، صنع السيارة، أو صبغ الجلد، أو طبخ وجبة الطعام، أو قص المجوهرات، كل واحدة من هذه تتطلب من الانسان ظرفًا معماريًا مختلفًا. بعبارة أخرى فإن للمطلب الاجتماعي في العمارة جانبين، الجانب العقائدي والجانب المادي. والأول يتكيف من قبل البنية الفوقية لمرحلتها. والتي تشتمل على أفكار ومخيلة تلك الحقبة، والثاني يتكيف بقاعدة المرحلة ومتطلبات الانتاج فيها.

٣ – التقنية في العمـارة

لا يكفي أن نسأل لماذا أنتجت عمارة ما. بل المهم سواء بسواء أن نسأل كيف أنتجت. ذلك أنه بالنتيجة لا يتحدد المطلب الاجتماعي في العمارة لوحده بمرحلة تطور الانتاج عمومًا، بل تتحدد كذلك، وعلى الأخص، الوسيلة التي بها أمكن تحقيق المتطلبات للمطلب الاجتماعي ليبلغ أقصى غايته في تلك المرحلة المعينة. لا يكفي أن نقول أن مصر القديمة قد بنت اهرامًا له أبعاد وخواص معينة ولغرض حاجة عقائدية معينة تحددت بالنهاية بالمرحلة العامة للانتاج، بل المهم سواء بسواء تقصي التقنية المخصوصة التي استخدمت، وعلاقتها بالانتاج عمومًا، وإلى أي مدى استنفدت تلك التقنية.

وفي دراسة البناء فإننا إذا أخذنا بنظر الاعتبار المطلب الاجتماعي. أي متطلباته العقائدية والمادية معًا، وتجاهلنا التقنية المطلوبة التي تحققه في البعد، والموضع، والسرعة، ودقة العمل، فإن دراستنا الفاحصة ستكون احادية الجانب.
ان المطلب الاجتماعي في العمارة هو أحد القطبين، والقطب المواجه له هو القوى الانتاجية لتلك المرحلة – الناس، مهاراتهم، ووسائل الانتاج – كلما حدث تناقض بين قطب وآخر.



إن للتقنية في العمارة ثلاثة جوانب:

١ – الطبيعة الموضوعية للمادة – ان كل مادة، بحد ذاتها، لها خواصها المعينة وقوانين عملها. أي الامكانات الكامنة فيها لاستخدامها في وظيفة معينة.

٢ – مرحلة الاكتشاف العلمي للطبيعة الموضوعية للمادة المستخدمة. وهذا مشروط، أي أن الانسان يستمر في أن يضيف لاكتشافاته الموضوعية لطبيعة هذه المادة. أي مرحلة معرفة الانسان العلمية لتلك المادة المعينة. إن هذا الجانب مشروط بضرورات الانتاج كما أنه ينعكس عليها.

٣ – ان الانتاج بمعرفة الانسان لهذه المادة مشروط بالعلاقات الانتاجية القائمة. بمعنى إلى أي مدى يكون من الضروري اجتماعيًا اكتشاف طبيعة المادة وإلى أي مدى يكون من الضروري اجتماعيًا الانتفاع بذلك الاكتشاف في إنتاج العمارة.

٤ – التناقض الجدلي في العمارة

ان العلاقة بين المطلب الاجتماعي في العمارة وبين المرحلة التقنية هي ليست علاقة انسجامية، منسابة، بل علاقة متناقضة. وبمعنى من المعاني، إذا ادخل مطلب جديد فإن التقنية المعمارية، أو الانتاج عمومًا، لا تحل المشكلة التي خلقت ميكانيكيًا، انها تنطوي على مجرى متناقض ومعقد. بعبارة أخرى إلى أي مدى تستطيع التقنية القائمة حل المشكلة التي خلقت بالمطلب الاجتماعي الجديد، وإلى مدى يجب ادخال طرق جديدة أو تكييفها لحل المشكلة الجديدة التي خلقت؟



«اننا في تاريخ التقنية كذلك نتناول التطور على أساس التناقضات الباطنية الموجودة في أية بنية اجتماعية – اقتصادية معينة. التناقضات التي تحدد المسير لتطورها الذاتي. وهكذا في تطور الآلة فإننا نتناول ظهور التناقضات بين الآلة والمادة التي منها صنعت وحل هذه التناقضات ببناء آلات من مواد أكثر ملاءمة – من معدن بدلاً من الخشب (كانت الآلات خشبية في الأصل). من حديد ممتاز. من مركبات معدنية قوية. من لدائن يمكن صبها بسهولة ... الخ. وبالانتقال إلى أنماط جديدة من الآلات. وبزيادة قوة الآلة القديمة ... الخ. كذلك لدينا تناقض مستمر بين الآلة المولدة للقوة وبين الآلية الناقلة والآلة التي تقوم بالعمل في نهاية العملية عند الطرف النهائي من الأداة. لدينا تناقضات بين قواعد الفروع الانتاجية المختلفة. وهكذا فإن الوصول بالنول إلى حد الكمال في انكلترا عند نهاية القرن الثامن عشر قد كشف عن تأخر الحياكة. فتكثف التأخر. وجرى حل التناقض بظهور آلة النسيج. والتي حصلت بدورها الحياكة متأخرة. وهذا التناقض الجديد أدى إلى ظهور نول كارترايت. ان التناقض بين ظهور الآلات الجديدة وطرائق الصناعة اليدوية لانتاجها قد أحدث ظهورًا وتطور فرع جديد في الانتاج. وهو البناء الممكنن. ان هذه الثورات التقنية في الصناعة قادت بدورها إلى تناقض بين نظام النقل المتأخر (السفن الشراعية وعربات الخيل) فحفز هذا السكة الحديد والباخرة».

(مقتبس من الكتاب المدرسي المعنون «الفلسفة الماركسية». من إعداد معهد لننغراد للفلسفة باشراف شيروكوف أعيد طبعه في الهند سنة ١٩٤٦. ص ١٤٣ – ١٤٤)

وهكذا فإن التقدم التقني الآنف الذكر تناقض مع العمارة القائمة آنئذ. فقد كان المطلوب هو بناء ذو باع أوسع مما كان ممكنًا عند استخدام العوارض الخشبية. وأن يكون أكثر وقاية ضد الحريق. وأسرع في التشييد. ان المواد والطرائق المستخدمة لبناء المخازن والمعامل ومحطات السكة الحديد تناقضت مع المطالب الاجتماعية والانتاجية. وهكذا صار من اللازم ادخال أعمدة وعوارض حديد الصب في العمارة. ان وسيلة جديدة من وسائل البناء قد خلقت كنتيجة لتناقض عام بين مطلب اجتماعي عام وتقنية بنائية عامة.

من جهة أخرى لدينا التناقض الباطني في إنتاج العمارة. فعندما أصبح ممكنًا استخدام باعات واسعة في بناية ما لغرض فتح نوافذ كنتيجة لتطور تقني في انشائية البناء. فقد تناقضت الصناعة القديمة للنوافذ الخشبية الصغيرة الزالقة مع هذا التطور. بمعنى أن الهيكل الانشائي المؤطر لم يحتم الاكساء الثقيل. الأمر الذي ولد النوافذ المعدنية الحديثة. كذلك فإن الزجاج الجورجي الصغير الحجم. والذي كان مشروطًا بتقنية النفخ في الزجاج. قد تناقض مع الضرورات التي خلقتها النوافذ الزجاجية الصغيرة. وهكذا حلت المسألة نفسها بإنتاج صفائح زجاج واسعة. ثم إنتاج الألواح الزجاجية.

ان المنشأ الحالي الخفيف والسريع التشييد متناقض مع مواد الاكساء القديمة الثقيلة والبطيئة كالآجر والحجر ... الخ. وهذا التناقض قد حل نفسه في أمثلة منعزلة باستخدام الزجاج واللدائن كمواد اكسائية.

ان هذه التناقضات العامة والباطنية يجب أن تؤخذ بنظر الاعتبار في دراسة كل أنواع العلاقة بين التقنية والمطلب الاجتماعي في مرحلة معينة. سواء كان ذلك الشكل هو انتاج مخزن أو إنتاج «تصوير بصري». (أي التقنية التي يستخدمها الانسان لاشباع متطلبات الحاجات العاطفية لتلك المرحلة المعينة في استعمال «التصويرات البصرية». فمثلاً ان الاشكال الطبيعية للمزجج



الروماني قد تناقضت مع المطالب العقائدية للمسيحية الناشئة. فنتجت من ذلك مزججات العصر المسيحي المبكر التي تصور المسيح بصورة جزء منها انساني وطبيعي وجزء نوراني سماوي. ان التصاوير الطبيعية قد ابدلت بوجوه ومواضيع نورانية سماوية. وهنا نحن لا نتكلم عن تبديل مادة ما بمادة أكثر ملاءمة. فالتغيير الذي يجري تفحصه هو التغيير في شكل التكوين. في موضع جسم انساني بالقياس إلى آخر. وموضعه بالقياس إلى الصور الطبيعية المرسومة). يضاف إلى ذلك :

(أ) ان الاكتشافات العلمية. سواء كانت وسيلة اخراج فكرة بخصوص علاقة لون بآخر. أو اكتشاف الظلال والسطوح. أو كانت حفر الانفاق تحت الأرض. أو استخدام الحديد في البناء. أو اكتشاف نظريات الخرسانة القشرية ... الخ. انها ليست من صنع فرد واحد ولا من صنع مجتمع معين. بل هي نتيجة ماجريات جدلية مستمرة. وبالتالي فإنها من صنع التاريخ بأسره للتطور التقني عموماً.

(ب) ان بعض عوامل البنية الفوقية. باعتبار كونها أفكاراً. في إنتاج التصوير البصري. والعمارة ... الخ لا تستطيع كأفكار أن تنم عن نفسها قبل أن تنتج فعليّاً بصفتها قيماً مادية. ان فكرة معمار على ورق أو دفتر لا يمكنها قنص مخيلة الناس باستثناء بعض المثقفين، ولا تستطيع التأثير بحياتهم اليومية إلا إذا بنيت الفكرة بناءً فعليّاً. وبالتالي فعند النظر في العمارة علينا أن ننظر فيها من جانبين : باعتبارها جزء من البنية الفوقية، كفكرة، وباعتبارها جزء من الانتاج، كقيمة مادية.

(ج) ان المطلب الاجتماعي في العمارة لا ينتهي بالانشاء الفعلي لبناية معينة وحاجات الانسان، العقائدية والمادية معاً، تستمر بمناقضة ذلك الحيز المسقوف الذي هو قيد استخدام المطلب، وبالتالي فإن العمارة، بهذه المثابة، تعكس أفكار الانسان، بنفس القدر الذي به تنعكس أفكاره على العمارة.



(أ) المحتـوى:

حين تنشأ بناية معينة فإن المطلب الاجتماعي لتلك البناية ينعت بالمحتوى.

ومحتوى العمارة له جانبان: المطلب المادي والمطلب العقائدي كما هو موضح سابقًا. فبشأن الجانب الأول، ان محتوى البيت هو أن الناس تنام وتستريح وتأكل ... الخ في حيزه المحوط، ومحتوى المعمل هو أن الناس تستعمل حيزه المحوط لانتاج شيء معين، ومحتوى المسرح هو حيث يتسلى الناس، ومحتوى المعبد أو الكنيسة هو حيث الناس تتعبد، وهي بشكل أو بآخر اغراض غير مرئية ... الخ. ان محتوى بناية ما على تعدده لا يعتمد على استعمالها المادي المجرد، بل على استعمالها الفعلي من قبل الناس، وفق علاقة الناس بالناس. أي أن محتوى بيت ما لأسرة من الطبقة العاملة في مجتمع طبقي هو غير متطابق بأي صورة مع محتوى بيت لأسرة ذات ملكية خاصة.

وبشأن الجانب الثاني لمحتوى العمارة، أي المطلب العقائدي. فإن محتوى كنيسة هو ليس فقط العلاقات المادية المطلوبة بين المساحات، والصحن والمذبح ... الخ بل كذلك الأمور المعمارية التي تلهم الناس بشكل أو بآخر، في موقفهم نحو المجتمع. ان العلاقة بالذات بين الصحن والأجنحة، بين المذبح والنوافذ، بين الشرفة الجانبية والمنور، هي لخلق موقف عاطفي معين بين الناس والناس، بين الناس والطبيعة. ومحتوى مصرف هو ليس فقط حيز محوط لغرض التبادل النقدي والاستثمار، بل كذلك توفير الشعور بالاستقرار بالنيابة عن تلك المؤسسة. (والمعروف جيدًا أن رجال المصارف في انكلترا يصرون على احتشام النمط الكلاسيكي، كما كانت تصر في الماضي وزارة الخارجية الأمريكية على نفس النمط الكلاسيكي في سفاراتها!).

ان محتوى بناية ما هو غير مستكن. انه لا يشبع المطلب الاجتماعي لكل المجتمعات في كل الأزمان. على العكس من ذلك فإنه في تطور مستمر ويتناظر مع قاعدة مجتمعه، انه يأتي ويذهب ثم يموت بموت قاعدة مجتمعه. والمطالب القديمة، المادية والعقائدية معًا، قد تتخلف لفترة ما، أو أنها قد تستوعب من قبل مجتمعات أخرى، مثلاً استعمال المعبد الروماني لأغراض مسيحية، أو ادخال الاسلوب الكلاسيكي خلال الحقبة الصناعية في انكلترا.

بعبارة أخرى، فإن تاريخ العمارة هو العملية المستمرة للتغييرات التي تأتي على المحتوى لكل نمط من انماط الأبنية. لذا فإن محتوى البناية السكنية يتغير مع تطور المجتمع.



(ب) الشكل:

الشكل في العمارة هو الهيئة المخصوصة. والبناية ككل. وعناصر التكوين. التي تظهر نفسها لحواسنا. ان المحتوى والمرحلة التقنية هما جانبان متقابلان لنفس الظاهرة الاجتماعية. والتي هي انتاج العمارة. وهما في تناقضهما يظهران نفسيهما للموضوع كشكل. لذلك فالشكل هو ظهور المجموع الكلي للمتناقضات العامة والباطنية للمحتوى والتقنية. اننا لا نحس بالتقنية كتقنية. ولكننا نحس بمظهرها. والتقنية هي عملية معينة. وحين تتناقض مع مطلب اجتماعي معين فإننا وفي أي مرحلة من مراحل هذه العملية. ندركها بواسطة حواسنا. عن طريق كونها شكلاً. بعبارة أخرى ان العمليات المادية الموضوعية تظهر نفسها على اعتبار كونها شكلاً.

هناك أربعة عوامل تقرر هذه العملية المادية. والتي نسميها الشكل.

١ – المحتوى:

لقد أصبح واضحًا الآن دور جانبي المحتوى – المطلب العقائدي والمادي معًا – في تقرير الشكل لبناية ما خلال عملية انتاجها، وفي استعمالها المادي ووظيفتها العقائدية. ان المحتوى هو أحد القطبين المتعارضين للعملية الجدلية في إنتاج العمارة، العملية التي تظهر نفسها لحواسنا كشكل.

٢ – التقنية المستخدمة لانتاج الشكل

فعند وجود مطلب اجتماعي لانتاج شكل، يجري ادخال تقنية لاشباع متطلبات ذلك المطلب الاجتماعي إلى الحد الأقصى الممكن بالقياس إلى المعرفة العلمية لتلك المرحلة. وهذا في الانتفاع من المواد المستخدمة واختيارها. والخواص الكامنة في تلك المواد. والضرورة الاجتماعية – الاقتصادية لاستخدام تلك المادة. ويجب ألا ينظر إلى العامل التقني بصورة تجريدية بل على اعتبار كونه واحدًا من خاصيات المرحلة العامة للانتاج لذلك المجتمع، وهذا على معنى أن الاكتشافات العلمية المتقدمة لذلك المجتمع المعين سوف لا تستخدم ميكانيكيًا وأوتوماتيكيًا، بل أن استخدام هذه الاكتشافات مشروط بالضرورات الاجتماعية – الاقتصادية. والتقنية هي القطب الثاني المقابل المتبادل مع المحتوى في عملية التناقض الجدلي للعمارة والتي تظهر نفسها لنا كشكل.

٣ – الأشكال الموجودة أصلاً

ان الاشكال الموجودة أصلاً تؤثر، لدرجة صغيرة أو كبيرة، في انتاج شكل جديد. ان المطالب الجديدة والتقنيات الجديدة هي في عملية تغيير مستمر، وبالتالي فإن الأشكال الجديدة هي في الواقع اشكال قديمة مستوعبة. وقد تؤثر الأشكال الموجودة أصلاً في حقل مختلف في إنتاج شكل جديد. وذلك بواسطة تزامل تحتمه بالضرورة المطالب الاجتماعية الجديدة. مثلاً إدخال الطراز الكلاسيكي الروماني في العمارة في الحقبة الصناعية في انكلترا.

٤ – دور الفرد

ان العوامل الثلاثة الآنفة الذكر تقرر الشكل، ولكن ظهور الشكل من أبعاد وخاصيات محددة



مشروط بالفرد كمعمار. ان لكل معمار – طالما وجد المعماريون بالمعنى الذي نعرفه في الوقت الحاضر – طرازًا ضيقًا خاصًا به. وفي ذات الوقت فإن الطراز بالمعنى الواسع. أي الطراز الاجتماعي. هو حصيلة العوامل الثلاثة الآنفة الذكر. ولفهم دور الفرد في انتاج شكل ما بالمعنى الضيق يجب أن نأخذ بنظر الاعتبار حقيقة أن «التحسس هو صورة ذاتية للعالم الموضوعي» لينين.

وبما أن تحسساتنا هي ذاتية فإن انعكاساتها للعالم الموضوعي ليست متماثلة. وبالتالي فإن ردود فعل الفرد تجاه المجتمع والطبيعة ليست أيضًا متماثلة. وبما أن تحسساتنا هي اجتماعية فإن ردود فعلها متشابهة تحت ظروف متشابهة. بعبارة أخرى أن لدينا طرازين: الطراز الضيق. وهو مشروط بالصورة الذاتية غير المتماثلة للفرد. والطراز الواسع. وهو مشروط بالصورة الذاتية لطبقة من الناس أو لمجتمع ككل.

والآن، ولكي نفهم دور الفرد في انتاج الشكل بمعناه الواسع، فإن علينا أن ننظر لحقيقة أن الفرد يواجه مهمة حل التناقض بين المطلب الاجتماعي الجديد وبين التقنية الجديدة. وهي مشكلة تحددها وتقررها الضرورة الاجتماعية – الاقتصادية. ان هذه مسألة يجب أن تحل وإلا توقف التطور المعماري.

«ان ظهور رجل ما، وظهوره هو بالذات، في زمن معين وفي بلد معين، هو بالطبع محض صدفة. ولكن إذا طرح جانبًا فسيكون هناك طلب لبديل. والبديل سيعثر عليه، سواء كان حسنًا أو سيئًا. وهو سيعثر عليه في المدى الطويل. فإن يكون نابليون، ذلك الكورسيكي المعين لا غيره، ديكتاتوريًا عسكريًا والذي صيرته ضروريًا الجمهورية الفرنسية التي انهكتها حروبها، هو صدفة. اما لو كان نابليون ما مفقودًا فإن آخر كان سيملأ المكان فإن هذا إنما هو مشروط بحقيقة أن الرجل يعثر عليه حالما يصبح ضرورة: قيصر. اوغسطوس. كرومويل. ... الخ» (الأعمال المختارة، ماركس انغلز، المجلد الثاني. ص ٤٥٨).

«يترتب على ذلك إذن. وبحكم خصال معينة في شخصيات الأفراد. أن بوسعهم التأثير على مصير المجتمع. ويكون هذا التأثير أحيانًا كبيرًا للغاية. ولكن امكانية ممارسة هذا التأثير. ومداه يقرراها شكل التنظيم الاجتماعي، وعلاقات القوى في داخله. ان شخصية فرد ما إنما تكون عاملاً، في التطور الاجتماعي، حيث تسمح العلاقات الاجتماعية فقط أن يكون كذلك، ومتى تسمح وإلى أي مدى ...» («دور الفرد في التاريخ» ص ٤١ تأليف بليخانوف).

كذلك، «... – اننا نعرف، الآن أن الأفراد غالبًا ما يزاولون تأثيرًا كبيرًا على مصير المجتمع، لكن هذا التأثير تقرره البنية الباطنية لذلك المجتمع وعلاقة المجتمع بالمجتمعات الأخرى.» (نفس المرجع ص ٤٤). ان تأثير انيغو جونز على عمارة عصر النهضة في انكلترا قد تقرر بالبنية الباطنية للمجتمع في انكلترا في تلك المرحلة المعينة من تطوره، وبعلاقة هذا المجتمع بالثورة الصناعية في ايطاليا وبالعقيدة الرومانية. «ومن جراء الصفات المحددة لعقول الأفراد وسجاياهم فإن بوسع المؤثرين منهم تغيير الملامح الفردية للأحداث وبعض النتائج المخصوصة، ولكنهم لا يستطيعون تغيير اتجاهها العام، الأمر الذي تقرره قوى أخرى.» (نفس المرجع ص ٤٩). لا يستطيع أحد أن ينكر تأثير طراز اينغو جونز على العمارة النهضوية المبكرة في انكلترا واسهامه فيها، كما لا يستطيع أحد أن ينكر أنه بسبب الضرورة الاجتماعية – الاقتصادية فإن الفلسفة والقانون ... الخ للدولة الرومانية البورجوازية الايطالية قد تزاملت مع عقيدة الصناعيين الجدد في انكلترا.



ثم. «حينما تضع حالة معينة لمجتمع ما مسائل معينة أمام ممثليها المثقفين. فإن انتباه العقول البارزة يتركز عليها إلى أن تحل تلك المسائل. وحالما ينجحون في حلها فإن انتباههم ينتقل إلى موضوع آخر. ويحل مسألة ما. فإن الموهوب (أ) يحول انتباه الموهوب (ب) من المسألة التي حلت لتوها إلى مسألة أخرى. فإذا ما سئلنا: ماذا كان سيحدث لو أن (أ) كان قد مات قبل حله للمسألة (س)؟ فننسى انه لوكان (أ) قد مات لكان (ب) أو (ج) ربما تناول المسألة. ولبقي خيط التطور الفكري غير محسوس برغم فناء (أ) قبل اوانه.» (نفس المرجع ص ٥٠). مثلاً القصر البلوري لـ باكستن «لو ان رفائيل. ومايكل أنجلو وليوناردو دافنشي. كانوا قد ماتوا في طفولتهم لأسباب عضوية أو ميكانيكية معينة غير مرتبطة بالمسرى العام للتطور الاجتماعي – السياسي والفكري لايطاليا. لكان صار الفن الايطالي أقل كمالاً. ولكن الاتجاه العام لتطوره في مرحلة عصر النهضة كان سيبقى على حاله. ان رفائيل وليوناردو دافنشي ومايكل انجلو لم يخلقوا هذا الاتجاه. انهم كانوا مجرد ممثليه الأمثلين». (نفس المرجع ص ٥٣ – ٥٤).

«ان الرجل العظيم ليس عظيمًا بسبب أن صفاته الشخصية تعطي سمات فردية للأحداث التاريخية الكبرى. بل لأنه يمتلك صفات تجعله قديرًا غاية الاقتدار على خدمة المطلب الاجتماعي الكبير لزمانه، المطلب الذي نشأ كنتيجة لأسباب عامة ومخصوصة ... ان الرجل العظيم هو مبتدىء على وجه التحديد، يرى أبعد مما يرى الآخرون، ويرغب بأشياء بأقوى مما يرغب بها الآخرون. انه يحل المسائل العلمية التي تنشأ عن العملية المسبقة للتطور الفكري للمجتمع، انه يشير إلى المطالب الاجتماعية الجديدة التي خلقها التطور المسبق للعلاقات الاجتماعية، انه يأخذ المبادرة لاشباع تلك المطالب ... ولكن ان كنت أعرف في أي اتجاه تتغير العلاقات الاجتماعية من جراء تغييرات معينة في العملية الاجتماعية – الاقتصادية للانتاج، فانني أعرف كذلك في أي اتجاه تتغير العقلية الاجتماعية، وبالتالي فانني قادر على التأثير فيها.» (نفس المرجع ص ٥٩ – ٦١).

وما أن ينتج الشكل أو يثبت كنتيجة للعوامل الأربعة المشار إليها آنفًا حتى «يتبع حركة خاصة به بالذات» (الأعمال المختارة، ماركس وانغلز، ص ٤٤٥)، مستقلاً، بمعنى من المعاني، عن العوامل الفعلية التي أنتجته، والشكل سيكون له، تحت ظروف ملائمة، حياته الخاصة به، ويصبح عاملاً في فروع انتاجية أخرى أو جديدة، وان أفكارًا في بلدان أخرى، مستقلة بمعنى من المعاني عن الفرد الفعلي، والمطلب الاجتماعي والتقنية اللذين انتجا الشكل، – مع أن حياته العامة، أي استمرارية بقاء الشكل – تستمر بكونها معتمدة على الحركة الجدلية العامة والخاصة لتلك التقنية ولذلك المطلب الاجتماعي – فإذا طرحنا جانبًا تلك التقنية وذلك المطلب الاجتماعي فإن الشكل سينقطع عن الوجود.

« ... ان القوة المستقلة الجديدة، وإذ هي تتبع بالأساس حركة الانتاج، تنعكس بدورها على ظروف وأسباب الانتاج، وذلك جراء استقلالها النسبي الكامن، أي الاستقلال النسبي الذي حول إليها فأخذ يتطور بالتدريج» هكذا كان رأي انغلز بشأن الدولة كشكل مستقل خلقته القاعدة. (الأعمال المختارة لماركس وانغلز، المجلد الثاني، ص ٤٤٧).

هذا الشكل المعماري، الذي هو فكرة وتحويط مادي معًا، سيستمر في لعب دور فعال في البنية الفوقية للمجتمع، ويستمر في تسهيل تطور الانتاج ودفعه للأمام، وسيستمر بالنمو والتطور كمظهر من مظاهر البنية الفوقية، والانتاج حتى بلوغ مرحلة في تطور المطلب الاجتماعي والتطور التقني



اللذين يقررانه. عندما لا يعود متوافقًا مع متطلباتها. انه يبدأ بالعمل بمثابة كابح على الانتاج والبنية الفوقية معًا. إلى أن ينعدم هذا الشكل في النهاية ويتأسس شكل جديد. هذا الشكل الجديد هو جديد نوعيًا. وان كان يحتوي على رواسب ليس فقط من الشكل السابق بل من أشكال عديدة أقدم ذات متطلبات سالفة. ان الانتاج الآلي قد تطور في أواخر القرن الثامن عشر في انكلترا إلى درجة أصبح فيه لابد من تطوير الشكل القديم للمصانع إلى شكل ذي باعات أوسع. وحماية أكبر ضد الحريق ... الخ. وهكذا خلق طور جديد في العمارة. عمارة الحديد الصب. وبالتالي محطات السكة الحديد في أواسط القرن التاسع عشر في انكلترا.

«ولكن حالما تصبح التجارة بالناتج مستقلة عن الانتاج ذاته. فإنها تتبع حركة ما تظل تتبع. بينما هي محكومة ككل بالانتاج. في جوانب مخصوصة وضمن الاعتماد العمومي. تتبع قوانين خاصة بها مشمولة بطبيعة هذا العامل الجديد. هذه الحركة لها أطوار خاصة بها وهي بدورها تنعكس على حركة الانتاج» (الأعمال المختارة لماركس وانغلز. المجلد الثاني. ص ٤٤٥).

وهكذا. ما أن ينتج شكل ما في العمارة. حتى يتبع حركة خاصة به. ومنفردة في طبيعتها. وما أن يقبل الشكل حتى يصبح طرازًا.

ان للشكل حركتين في تطوره:

١ – الحركة الكمية: وهي حركة تدريجية، نشوئية. انها حركة الشكل من النافذة الرمحية البسيطة للعمارة القوطية في انكلترا نحو دمجها وتأليف النافذة المزخرفة ثم الشاقولية. انها تطور شكل النافذة المدببة المستدقة في جميع اطوارها.

٢ – الحركة النوعية: وهذه حركة ثورية للشكل، حركة كمية متصاعدة تنتهي بنوعية مختلفة. انها حركة النافذة القوطية المدببة نحو النافذة التيودورية المسطحة ذات الاسكفة في العمارة الانكليزية للقرن السادس عشر. انها حركة الشكل للعوارض الخشبية في مخازن ومصانع أواخر القرن الثامن عشر نحو شكل عوارض الحديد الصب الواسعة الباعات والمتعددة الهيئات. ثم أنها حركة الشكل للاكساء الآجري والحيطان الصلدة للمعامل المنشأة من الحديد الصب نحو المنشآت الثورية، مثلاً پالم هاوس في حدائق كيو والقصر البلوري في اواسط القرن التاسع عشر في انكلترا.

ان الحركتين معًا. الكمية والنوعية للشكل في العمارة، حين تظهران نفسيهما لنا باعتبارهما ليستا عملية مستمرة، فقد يمكن نعتهما بحركتين عارضتين. بهذا المعنى، وبهذا المعنى فقط. هذه هي حركة الاشكال التي ترحل من فرع انتاجي إلى آخر، من الرسم إلى العمارة، من بلد إلى آخر، من ايطاليا إلى انكلترا. عمارة مجتمع الرق. إلى عمارة الحقبة الرأسمالية. وطالما لم يكن الناس على وعي بالاتجاه العام للتطور في مجتمعهم. بصورة جزئية أوكلية، وكنتيجة لظروف اجتماعية – اقتصادية معينة، فإن القاعدة الجديدة في صراعها مع القاعدة القديمة قد تمزج بعض العوامل لبنيتها الفوقية بالبنية الفوقية القديمة.

لذا فإن الأوضاع الميتة أو المضمحلة للبنيات الفوقية القديمة ستستوعب وينتفع بها من أجل تشكيل وتثبيت بنيتها الجديدة التي لا تزال فتية. ان البورجوازية الفتية في ايطاليا استوعبت



وانتفعت بالاشكال القديمة لمجتمع الرق الروماني. ومن هنا الاشكال الكلاسيكية الرومانية في طراز عصر النهضة. وهذا المزج للأفكار تنتج عنه الاستعارة والنقل لدرجة كبيرة أو صغيرة. للاشكال العائدة لبنيات فوقية أخرى أو فروع إنتاج أخرى. إلى أن تجد تلك البنية الفوقية نفسها، أو يجد فرع الانتاج نفسه، وقد ثبت بقوة لكي يعلن عن شكله المخصوص. أقول: يعلن عن شكله المخصوص بمعنى أن الاستعارة والنقل هما مشروطان بمطالبها الاجتماعية الجديدة وبالتقنية التي تقررهما. بمعنى أنه من غير الممكن الاستعارة والنقل بالمعنى الحقيقي. بمعنى أن البنية الفوقية الجديدة أو فرع معين من فروع الانتاج ينظر إلى الأشكال القديمة أو القائمة بمنظار متحامل. ولكن تلك البنية الفوقية وفرع الانتاج يجدان نفسيهما في ذات الوقت مشروطين بمطالبها الاجتماعية الموضوعية الكامنة وبالمرحلة التقنية.

«لقد بينت أن استيعاب القانون الروماني قد قام بالأساس (ولا يزال. بقدر ما يتعلق الأمر بالبصيرة العلمية لرجال القانون) على سوء فهم. ولكن لهذا لا يستتبع ذلك أن القانون في شكله الحديث – على الرغم من المحاولات الحثيثة لرجال القانون في الوقت الحاضر لاعادة تركيبه على أساس سوء التركيب للقانون الروماني – هو قانون روماني مساء الفهم. و إلا فبوسع المرء القول: ان أي انجاز لمرحلة سابقة استوعبتها مرحلة لاحقة هي بشكل قديم مساء الفهم. من الواضح مثلاً أن الوحدات الثلاث، كما ركبها مسرحيًا الدراميون الفرنسيون في عهد لويس الرابع، أقيمت على الدراما الاغريقية المساءة الفهم (وعلى كتابات ارسطو باعتباره المروج الرئيسي للدراما الاغريقية الكلاسيكية). من جهة أخرى، لمن الواضح على السواء أنهم فهموا الوحدات الثلاث وفقًا لمطالبهم الفنية الخاصة بهم. لذا فإنهم تمسكوا بهذه الدراما «الكلاسيكية» المزعومة لأمد طال كثيرًا بعدما فسر لهم داسيه وآخرون ارسطو على نحو صحيح. وبالمثل، فإن كل الدساتير الحديثة تستند لحد كبير على الدستور الانكليزي المساء الفهم. فهي تتبنى مثلاً كشيء جوهري ما يسمى بالمسؤولية، وهي سمة في الدستور الانكليزي قد أصابها البلى وهي ليست قائمة في انكلترا اليوم إلا شكليًا كنتيجة لسوء الاستعمال. ان الشكل المساء الفهم هو بالضبط الشكل العام. وهو في مرحلة معينة من التطور الاجتماعي الشكل الوحيد القادر على الاستعمال العام». (كارل ماركس، رسالة إلى فرديناند لاسال، في ٢٢ تموز ١٨٦١، كما وردت في «الفن والأدب» ص ٢١ – ٢٢).

ان اشكال عصر النهضة المبكر – المرحلة التيودورية – كان جزئيًا نتيجة حركة كمية وجزئيًا نتيجة حركة عارضة، حركة عارضة بمعنى أن الطبقة البورجوازية في انكلترا قد مزجت آنئذ عقيدتها الفكرية بعقيدة روما القديمة والبورجوازية الايطالية، الأمر الذي نتج عنه تغيير نوعي جديد في الشكل الجديد للعمارة التيودورية.



«السلعة هي أساسًا مادة خارجية شيء تمكنه صفاته، بشكل أو بآخر، من اشباع الحاجة الانسانية. وطبيعة هذه الحاجات، سواء نشأت مثلاً في المعدة أو في المخيلة، لا تؤثر في المادة ... ان كل مادة نافعة، كالحديد والورق ... الخ، يجب النظر إليها من زاويتين، الكمية والنوعية. ان كل مادة كهذه هي تجمع خواص عديدة، ولهذا قد تكون نافعة بطرق مختلفة. واكتشاف هذه الطرق المختلفة، ومن ثم العثور على الاستعمالات المتعددة للاشياء، هو من فعل الوقت. فالوقت مطلوب أيضًا لاكتشاف معيار المستوى الاجتماعي لكمية المواد النافعة ...» (كارل ماركس. رأس المال. المجلد الأول. القسم الأول. الفصل الأول. ص ٣).

ولكي تصبح مادة ما سلعة يجب أن تكون لها خاصيتان: « ... في المقام الأول ان تكون شيئًا يشبع حاجة انسانية. وفي المقام الثاني أن تكون شيئًا يمكن مبادلته بآخر.» (لينين. ماركسية ماركس وانغلز، ص ٣١) بمعنى أنه « ... حتى تصبح سلعة فإن الناتج يجب أن يمر عن طريق التبادل بين أيادي أشخاص آخرين تكون لهم ذات قيمة استخدامية.» (رأس المال. نفس المرجع، ص ١٠).

ان بيتًا أو معبدًا أو ملعبًا، بني من قبل مجموعة من الناس، لا لاستعمالهم الشخصي الخاص، بل لاستعمال الجماعة أو لفرد واحد، هو سلعة. هكذا هي خواص السلع عمومًا. وخواص العمارة كسلعة خصوصًا، لذلك فإن الأمر ينطوي على الايضاحات التالية:

١ – « ... ان اكتشاف معيار المستوى الاجتماعي لكمية المواد النافعة» هو مسألة وقت اعتمادًا على ظروف اجتماعية – اقتصادية، أي أن ليس كل فرد في المجتمع في انكلترا في الوقت الحاضر لدى تصرفه الخاص استعمال سيارة، تلفزيون، صورة لـ رينولدز. ولكن وبصورة عامة ان كل فرد، بشكل أو بآخر، تحت تصرفه الخاص استعمال، أو امتلاك، دار سكن، بعبارة أخرى ان دار السكن في انكلترا أصبح عمومًا سلعة جوهرية.

٢ – ان حجم العمل المستخدم في إنتاج دار سكن هو أكبر بكثير من إنتاج أية سلعة أخرى جوهرية نسبيًا. ان العمل المبيت في صنع حذاء، أو وجبة طعام، أو قطعة ملابس ... الخ هو أقل بكثير من العمل المبيت في بناء دار سكن. كذلك فإن استهلاك الحذاء يستغرق سنة أو سنتين أو حتى أقل بينما استهلاك دار السكن قد يظل لمئة سنة أو أكثر.

٣ – ان انتاج العمارة هو انتاج متغاير الخواص، لذا تنشأ النتائج التالية:



(أ)   ان الاستقلال النسبي لأجزاء بناية ما من جهة. وعلاقة بعض هذه الأجزاء بفروع أخرى انتاجية من جهة أخرى. يجعل من الممكن زيادة الانتاج نسبيًا في أحد الأجزاء أو بالعكس. والتحسين النسبي في بعض الأجزاء الأخرى أو بالعكس. لذا فمن المحتمل حصول زيادة انتاج نسبية في الزجاج. وفي عين الوقت شحة نسبية في انتاج الحجر أو الحديد ومن حركة تصاعد التحسين العلمي في انتاج الزجاج والتخلف العلمي النسبي في إنتاج الحجر.

(ب)   لأن الانتاج النهائي هو تركيب نتاجات جزئية صنعت على وجه الاستقلال يصبح من الممكن – إن لم يكن هو التطبيق المعتاد في الوقت الحاضر – جمع نتاجات بنائية غير متماثلة بدرجة التطور. فمثلاً منشآت الحديد الملحوم والاكساء الحجري. أو قبب الخرسانة القشرية وجدران الطابوق العادي ... الخ أو جمع الزجاج المنتج بصورة علمية مكننة عالية مع طابوق متخلف مصنوع باليد من نوعية رديئة في نفس البناية.

وكنتيجة للخواص الآنفة الذكر للعمارة كسلعة. لدينا النتائج التالية:

١ – عندما تصبح مرتبة ما لبناية ما، كنتيجة للتطور الاجتماعي، سلعة جوهرية، مثلاً حانة شرب ... الخ. أو أن المرتبة كانت أصلاً موضوعًا ضروريًا، ثم اصبح سلعة جوهرية. مثلاً دار سكن ... الخ. فانه ليس فقط سيستخدم المستغلون كل قوتهم لتقليل نوعيتها. بل أن الضرورة للبنية الاقتصادية في المجتمع الطبقي تقضي ببقاء النوعية متردية. ذلك لأن تحسين النوعية ينطوي على زيادة في حجم العمل المبيت في تلك المادة، بمعنى زيادة القوة الشرائية للناس وبالتالي انخفاض في فائض القيمة، ومن هنا التفاضل بين تحويط أو عمارة تنشأ للقلة أو للكثرة في مجتمع طبقي. مثلاً، كلما قويت حركة الطبقة العاملة وقوى صراعها من اجل رفع مستوى معيشتها في مجتمع رأسمالي كلما زادت قوتها الشرائية. وبالتالي تحسنت نوعية وكمية العمارة المنتجة لاستعمالها أو امتلاكها. ان المهندسين يتنافسون فيما بينهم أيهم يخفض مستوى دار السكن للطبقة العاملة إلى أدنى حد اجتماعي يمكن احتماله، في حين أنهم ربما يتنافسون في ذات الوقت في مضمار مفاهيمهم وتجاربهم حينما يصممون دارًا لأحد الأغنياء. ما هو «دليل الاسكان»؟ ان لم يكن حماية أفراد الطبقة العاملة من مقاول البناء المضارب الذي قد ينشيء دورًا دون الحد الأدنى الاجتماعي الممكن احتماله من جهة، وصون الطبقة المالكة للعقار بحيث لا يجزي تجاوز هذا الحد الأدنى الاجتماعي الممكن احتماله من قبل السلطات المحلية عند الانشاء لأفراد الطبقة العاملة؟ ولكن، أي مجتمع رأسمالي قد أخرج حتى الآن «دليل اسكان» للسادة والأغنياء؟!

٢ – كنتيجة للضرورات الاقتصادية و/أو العقائدية فإنه ستمر مرتبة معينة من البناء بعملية متصاعدة من التطور التقني بالقياس إلى مراتب أخرى أو بالتناقض معها: ان التطور التقني المتصاعد خلال أواسط القرن التاسع عشر في محطات السكة الحديد والمستنبتات الزجاجية وأبنية المكاتب الكبيرة في لندن وشيكاغو لا يتناظر مع وضع التقنية في انتاج دور السكن للطبقة العاملة في ذلك الوقت وفي هذين المكانين. هل يمكننا القول أن المنازل الريفية المنعزلة لـ فرنك لويد رايت الشبيهة «بالزهرة بين الأشواك» لاستعمال ذوي الرخاء في النصف الأول من القرن العشرين هي بنفس المستوى التقني والمستوى النفعي لبيوت الطبقة العاملة في نيويورك ومنها في نفس الحقبة؟

فضلاً عن ذلك فإن مراتب مختلفة من الأبنية المنشأة لنفس الطبقة من الناس تتطور بصورة غير



متساوية. مثلاً. صالة الحديد الصّب والزجاج المنتجة لاستعمال أسرة مرفهة. على النقيض من بيتها الفكتوري: فالأولى متقدمة كثيرًا من الناحية التقنية. في حين أن الثاني هو بالمقارنة انتاج متخلف للغاية.

وللتطور غير المتساوي جانبان:

(أ) التطور غير المتساوي الذي يسببه وجود الطبقات. وعليه فكلما زاد التفاضل الطبقي شدة كلما بولغ في التطور غير المتساوي في انشاء نفس المرتبة من الأبنية. والممتلكة أو المستخدمة من تلك الطبقات المتعارضة.

(ب) أما الجانب الآخر فهو الانتاج غير الجماعي وغير الواعي، الذي هو فوضى في الانتاج عمومًا، حيث يتطور أحد مراتب صناعة البناء وتترك المراتب الأخرى وراءها، أو حيث تتخلف صناعة البناء بأسرها وراء فروع الصناعة الأخرى. ان عناصر معينة في بناية ما، والتي لها علاقة مباشرة بفروع الصناعة الأخرى، تتطور حسب التقدم السريع لذلك الفرع، مثل التطور السريع في إنتاج منشآت الزجاج والحديد الصّب في أواسط القرن التاسع عشر، على النقيض من التقنية المتخلفة في إنتاج الاكساء الطابوقي لنفس البناية. ان الحديد الصّب كان مرتبطًا مباشرة بانتاج المكائن والجسور... الخ.

«في النظام الرأسمالي، تتطور المشاريع الفردية والفروع الفردية في الصناعة والبلدان الفردية تطورًا غير متساوٍ ومتفرق. من الواضح أنه مع فوضى الانتاج السائدة تحت الرأسمالية والتنازع المحموم بين الرأسماليين من أجل الأرباح، لا يمكن أن يكون الأمر خلاف ذلك» (الاقتصاد السياسي، ليونتيف. ص ٢١٣).

(ج) عند النظر في مرتبة معينة من الأبنية يصبح واضحًا أن مزيدًا من العمل قد أدخل في بناية لتستخدم أو تمتلك من فرد من الطبقات الحاكمة، بدرجة أكثر مما لو كانت البناية هي لأجل استخدام أو امتلاك فرد من الطبقات غير المالكة للعقار. ان حقيقة أن عملاً أكبر سيبيت في بناية معينة مما سيبيت نسبيًا في بنايات أخرى من نفس المرتبة، تفتح الامكانية للتطور التقني وللتجاريب ولمزيد من التقدم في انتاج العمارة. ولذا نجد أن تاريخ العمارة في المجتمعات الطبقية محصور ببنايات متقدمة منعزلة تستخدم من قبل الطبقات ذات الملكية العقارية، أو بتلك البنايات التي اشبعت في حين من الدهر المطالب الاجتماعية – الاقتصادية لمجتمع طبقي. مثلاً الاهرامات المصرية، المعبد الاغريقي، المسرح المدرج الروماني، كاتدرائية القرون الوسطى، والقصر البلوري في القرن التاسع عشر.



٧ – الاسـهام التاريخي لعمـارة ما

ان العمارة هي فن وعلم معًا، انها فن لأن عليها اشباع مطالب عقائدية، وأنها علم بسبب التقنية المطلوبة لاشباع المطالب العقائدية والمادية. لذا فإن حجم الاسهام لعمارة ما يجب تبنيه من جانبين: الأول، العلم – ما هو حجم الاسهام لتلك البناية في تطوير علم العمارة عمومًا. أو ما هو اسهامها في تطوير إنتاج الأبنية؟ والثاني، الفن – إلى أي مدى اشبعت تلك البناية المطالب العاطفية لتلك الفترة المعينة؟

(١) العمـارة كعلـم:

«الفكر الانساني، إذن قادر بطبيعته على عطاء الحقيقة المطلقة، بل ويقوم بهذا العطاء، الحقيقة المطلقة المكونة من المجموع الكلي للحقائق النسبية. ان كل خطوة في التطور العلمي تضيف ذرات جديدة لمجموع الحقائق المطلقة، لكن حدود الحقيقة لكل فرضية علمية هي حدود نسبية تمتد تارة، وتتقلص تارة أخرى، مع نمو المعرفة. يقول: دايتزغن (ان الحقيقة المطلقة يمكن رؤيتها، وسماعها، وشمها، ولمسها، وبالطبع معرفتها كذلك، لكنها لا تستوعب كليًا في المعرفة)، (ص ١٩٥). «من نافلة القول أن صورة ما لا تستنفد موضوعها فيبقى الفنان متخلفًا وراء نموذجه ... كيف يمكن لصورة أن تتطابق مع نموذجها؟ انها تتمكن من ذلك على وجه التقريب، (ص ١٩٧)، «لذا فإننا نستطيع معرفة الطبيعة واجزائها على نحو نسبي فقط، ذلك أنه حتى الجزء الواحد، على أنه مجرد علاقة مع الطبيعة، يمتلك مع ذلك طبيعة المطلق، طبيعة الطبيعة ككل، التي لا يمكن استنفادها بواسطة المعرفة ...» (لينين، المادية والنقد التجريبي، ص ١٣٣ – ١٣٤).

فضلاً عن ذلك «من وجهة نظر المادية الحديثة، أي الماركسية، فإن حدود مقاربة معرفتنا للحقيقة المطلقة، والموضوعية، هي حدود مشروطة تاريخيًا، لكن وجود مثل هذه الحقيقة هو كشروط، وحقيقة. اننا نقترب قريبًا منها هي كذلك غير مشروطة. ان خطوط محيطات الصورة مشروطة تاريخيًا، لكن حقيقة ان الصورة تكشف عن نموذج موجود موضوعيًا هي غير مشروطة. وعندما نتوصل، وبأي ظروف نتوصل، وبأي ظروف نتوصل، في معرفتنا للطبيعة الجوهرية للأشياء، إلى اكتشاف صبغة الأليزارين الحمراء من قطران الفحم، أو إلى اكتشاف الالكترون في الذرة، فان الاكتشاف مشروط تاريخيًا، ولكن كون كل اكتشاف كهذا هو تقدم في المعرفة الموضوعية مطلقًا، إنما هو غير مشروط. وبكلمة واحدة فإن كل معتقد فكري مشروط تاريخيًا، ولكن الصحيح بصورة غير مشروطة أن كل معتقد علمي (بالتفريق مثلاً عن المعتقد الديني) يناظر حقيقة موضوعية، طبيعة مطلقة.» (نفس المرجع، ص ١٣٤ – ١٣٥).



ان كل خطوة في تطوير المعرفة بخواص المواد واستعمالها تضيف «مثقال ذرة» جديد لعلم العمارة: ان معرفة خاصية واستعمال المواد لا تقتصر في العمارة على خواص الجسر والعامود في البناء مثلاً. بل تشمل كذلك استعمال المواد لأسباب أخرى مثل الزجاج الملون من أجل نشر المعتقد في تلك المرحلة إلى الحد الأقصى. أو خواص العلاقات الجديدة للألوان. أو اكتشاف تأثير الظل على حواسنا ... الخ. كل هذه اكتشافات للعالم الموضوعي واسهام في علم العمارة.

وليس كل اكتشاف في علم العمارة هو حقيقة مطلقة، انه يحوي «مثقال ذرة» من الحقيقة المطلقة وعديدًا من الحقائق النسبية التي هي مشروطة. لذا فإن كل فرضية علمية في العمارة هي نسبية بهذا المعنى. وبهذا المعنى فقط. تمتد تارة، وتتقلص تارة أخرى». ان اكتشاف القوس المستعرض في كاتدرائية درهام كان فرضية علمية إضافة إلى المعرفة في المستكنات. وحقيقة هذه الفرضية تطورت إلى القوس الأدق موضعًا، والمسطح، والمنحني للأعلى والأقل كلفة، في كاتدرائية اكستر، لكن هذه الفرضية العلمية تقلصت حينما اكتشف المزيد من الحقائق المطلقة في المستكنات وقدمت فرضية جديدة توجت بقبة سان پول. ان استعمال الحجر في القرون الوسطى حوى من «ذرات» المعرفة بواقعها الموضوعي أكثر من استعمال نفس المادة من قبل الاغريق. ان المعرفة العلمية – طريقة التصوير – المستخدمة في نشر المعتقد المسيحي باستعمال المزجج هو أكثر تقدمًا من الطريقة الاغريقية في استخدام نفس المادة. ان الفلم السينمائي قادر على تصوير واقع الناس أكثر من أي شكل آخر من العرض التصويري السابق، كالمزجج والزجاج الملون، والايقونات والرسم الزيتي ... الخ.

(٢) العمـارة كفـن

ان اسهام الفن في العمارة يجب ألا يقيم بمدى صلته بالعالم الموضوعي. بل بمدى اشباعه للمطلب العقائدي لذلك المجتمع المعين. ان الاسطورة اليونانية لا صلة لها بالواقع، وما هي إلا وهم من القرون الماضية (في دراسة التكوين الواقع للكون لا تشتمل هذه الأساطير على أي حقيقة مطلقة) أما في مضمار الفن المعماري فإن النحت اليوناني الذي صور الأساطير اليونانية لا يزال فنًا واحدًا من أرقى الأشكال التي بلغها الفن. ومن جهة أخرى، ورغم أن الشكل الطبيعي للنحت اليوناني يحوي من التصوير الواقعي للجسم الانساني أكثر مما يحويه النحت القوطي الروحاني، فإن هذا الأخير لا يقل بأية حال من الأحوال عن الأول كشكل فني، أي إشباع المعتقد لمجتمع معين.

ان الفن هو موقف الانسان العاطفي نحو الطبيعة، وبتطور معرفة الانسان الموضوعية للطبيعة – تراكم الحقائق المطلقة – يتطور الفن، الموقف العاطفي، باكتساب مزيد من حالات متقدمة من المواقف نحو الطبيعة. ومن هنا التطور المستمر للفن في فقدانه لصفاته الفنية «الخالصة» نحو حالة أسمى، نحو موقف أكثر موضوعية، نحو الطبيعة. بعبارة أخرى فإن الفن، هذا الموقف العاطفي، «يتضاءل» أكثر فأكثر ويتداخل تمازجه بالفهم العلمي الموضوعي. مثلاً «الانسياب العلمي» لشكل طائرة نفاثة، شكل دفة باخرة عصرية، كرسي مصمم من قبل ميز فان در رو، مقصورة قطار كهربائي ... الخ. ان الانتاج الحديث الكبير والاوتوماتي (المحرك ذاتيًا) يضئل الفصل بين موقف الانسان العاطفي وموقفه الواعي – العلمي – نحو الطبيعة. ان الأول، الموقف العاطفي، آخذ بالتضاؤل تدريجيًا، والثاني، الموقف العلمي آخذ بالتطور تدريجيًا، وبتداخل تمازجهما فإن الانتاج الحديث قد خلق أشكالاً جديدة من التصميم الصناعي العصري.



«من المعروف جيدًا أن مراحل معينة من التطور الأسمى للفن لا تقف على صلة مباشرة بالتطور العام للمجتمع. ولا بالقاعدة المادية والبنية الهيكلية لمنظمتها. لاحظ مثل الاغريق بالمقارنة مع الأمم الحديثة. أو حتى شكسبير. فبشأن صيغ معينة من الفن. كالملحمة مثلاً. فإن من المفروغ منه أنها لا يمكن انتاجها قط في شكل «عالم الملاحم» حالما يأتي الفن كفن إلى حيز الوجود. بعبارة أخرى. أن اشكال فن هامة معينة قد تكون في محض مرحلة دنيا من تطورها. فإن كان هذا صحيحًا بخصوص العلاقات المتبادلة للأشكال المختلفة في الفن ضمن حلبة الفن نفسها. فإن من غير المستغرب أن ذات الشيء صحيح بخصوص علاقات الفن ككل بالتطور العام للمجتمع. والصعوبة تقع فقط في التشكيلات العامة لهذه التناقضات. لما أن تحدد هذه حتى توضح. فلنأخذ مثلاً علاقة الفن الاغريقي وعلاقة الفن في عصر شكسبير بعصرنا هذا. لمن المعروف جيدًا أن الاسطورة اليونانية لم تكن فقط ترسانة الفن اليوناني. بل كانت كذلك الأرضية ذاتها التي منها انبثق هذا الفن. هل أن مشهد الطبيعة والعلاقات الاجتماعية التي رسمت المخيلة اليونانية والفن اليوناني شيء ممكن في عصر الآلة الأوتوماتيكية والسكة الحديد والقاطرات والأبراق الكهربائي؟ أين موضع فولكان يانرى من روبرت وشركاه؟ جوبيتر من قضيب الصواعق؟ هيرمز من مؤسسة موبيلير للاعتماد؟ ان كل جهابذة الأساطير يسيطرون على قوى الطبيعة ويرسمون نمطها، وذلك في المخيلة ومن خلالها، لذا فإنها تختفي حالما يسيطر الانسان على قوى الطبيعة. ما الذي آلت إليه آلهة الشهرة إلى جانب مؤسسة ميدان للطباعة؟ ان الفن اليوناني يفترض مسبقًا وجود الاسطورة اليونانية، أي أن الطبيعة بل وحتى شكل المجتمع محبوكان في الخيال الشعبي على هيئة فنية غير واعية. هذه هي مادته ... لكن الصعوبة هي ليست في فهم فكرة أن الفن اليوناني والملحمة اليونانية مرتبطان بأشكال معينة من التطور الاجتماعي. انها بالأحرى تكمن في أن نفهم لِمَ ما زالا يؤلفان معنا مصدرًا للمتعة الجمالية ويسودان في بعض النواحي باعتبارها المقاس والنموذج الذي يمكن نواله.

«ان الرجل لا يمكن أن يصبح طفلاً مرة أخرى، إلا إذا أصبح صبيانيًا. ولكن ألم يستمتع بالطرق الساذجة للطفل، ولم لا يبحث في بعث اصالتها بزعم أعلى؟ أو ليست سمة كل حقبة مبعوثة تكون كالطبيعة حقًا في طبيعة الطفل؟ لم لا تمارس الطفولة الاجتماعية للانسانية، حيث بلغت أجمل تطورها، فتنها الأزلية كعصر لن يعود؟ ... ان فتنة فنهم لنا لا تتعارض مع الطابع البدائي للنظام الاجتماعي الذي انبثقت منه. انه بالأحرى ناتج هذا الأخير وهو بالأحرى ناشيء عن حقيقة أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التي قام الفن في ظلها والتي في ظلها وحدها يمكن أن يظهر، هي ظروف لن تعود». (كارل ماركس، نقد الاقتصاد السياسي، ص ٣٠٩ – ٣١٢).

ولا ينبغي أن نزن قيمة أن «فتنة فنهم لنا» بواسطة درجة موضوعيتها – المقاربة من الواقع الموضعي: ان هذا هو وظيفة العلم، بل بالأحرى إلى أي مدى يعكس الفن المعتقد التقدمي لمرحلته، من جهة، وإلى أي مدى يلعب دورًا فعالاً في التطور الاجتماعي لتلك المرحلة. ليس هناك من بين آلاف وآلاف «الأشياء البدائية التي نفخت فيها الحياة» ومن بين مئات آلهة الأساطير لمجتمع الرق، والرب الاقطاعي الواحد، ليس هناك أي واحد منهم ينسجم مع الواقع أكثر من الآخر. انهم وهم طفل وضرورة تاريخية، منها انتجت روائع الفن في الماضي، كالطوطم والزخارف الهندسية التجريدية البدائية، والزقورات السومرية والاهرامات المصرية وتيجان زهرة الزنبق على الأعمدة، وتمثال الآلهة اثينا، والمعبد الاغريقي نفسه بكل ما فيه من طرز وقوصرات مثلثة وأخيلة بصرية، والمسيح في المزججات المسيحية والقديسين في الزجاج



الملون لكاتدرائيات القرون الوسطى.

ان تولستوي كان ... «المعبر عن الأفكار والمشاعر التي اتخذت صياغتها بين ملايين الفلاحين الروس في زمن كانت الثورة البرجوازية فيه تقترب من روسيا. ان تولستوي أصيل، عند اخذه ككل. ويعبر بالضبط عن الملامح المحددة لثورتنا كثورة برجوازية فلاحية. من وجهة النظر هذه فإن التناقضات في ارآء تولستوي هي حقًا مرآة تلك الظروف التناقضية التي كان على الفلاحين في ظلها أن يلعبوا دورهم التاريخي في تاريخنا.» (لينين. مقال «تولستوي كمرآة للثورة الروسية». مقتبس من «مقالات عن تولستوي» دار نشر اللغات الأجنبية، موسكو. ١٩٥١. ص ١١).

ثم أن ... «تولستوي عبّر في أعماله عن القوة والضعف. الجبروت والمحدودية لحركة جماهير الفلاحين بالضبط. ان احتجاجه الغيور، الحماسي، والحاد بصورة لا تعرف الرحمة في الغالب، ضد الدولة والشرطة والكنيسة الرسمية يصور مشاعر الديمقراطية الفلاحية البدائية التي تراكمت فيها أكداس الغضب والكراهية في قرون من العبودية والاستبداد البيروقراطي والسرقة واليسوعية وخداع الكنيسة ونفاقها ... ان شجبه الذي لا هوادة فيه للرأسمالية، تستفزه أعمق المشاعر واعتى الغضب يصور كامل الرعب الذي يشعر به الفلاح التقليدي ضد عدو جديد، غير مرئي، مبهم يتقدم نحوه من مكان ما في المدينة، أو من مكان ما من خارج البلاد، محطمًا «اسس الحياة الريفية، جالبًا ما لا مثيل له من الخراب والفقر والموت جوعًا والتفسخ والبغاء والسفلس - كل شرور «حقبة التراكم البدائي» وقد تضاعفت مئات المرات بزرعها في التربة الروسية آخر الوسائل بالذات للسرقة التي ابتدعها المستر كوبون».

(المستر كوبون، استعارة تعبير استعمل في الأدب الروسي في ثمانينات وتسعينات القرن الماضي كرمز لرأس المال والرأسماليين).

ولكن وفي ذات الوقت كشف البروتستانتي الغيور والشاجب الحماسي والناقد الكبير، كشف في عمله عن فشل في فهم أسباب الأزمة التي كانت تقترب من روسيا ووسائل تجنبها، الأمر الذي هو فقط من سجايا الفلاح التقليدي، الساذج، لا الكاتب المثقف ثقافة اوروبية. فبالنسبة له أصبح النضال ضد الدولة الاقطاعية والبوليسية، ضد الملكية، استنكارًا للسياسة وأدى إلى عقيدة «لا تقاوم الشر» ونشأ عنه الانعزال الكلي عن النضال الثوري للجماهير في ١٩٠٥ - ١٩٠٧.» (نفس المرجع، ص ١٨ - ١٩).

بعبارة أخرى، ورغم أن موقف تولستوي كان بمعنى من المعاني غير علمي، تبقى الحقيقة قائمة بانه كان فنانًا عظيمًا، لمجرد أنه عبر عن مطامح وعواطف الفلاحين في مرحلته الزمنية.

ان المجتمعات القديمة لم تقيم قط، بصورة واعية، عملاً فنيًا بواسطة المدى الذي يعكس فيه معتقدها أو معتقد مجتمعات أخرى. بل قيمته بالأحرى بواسطة المدى الذي تستطيع فيه الانتفاع من ذلك الفن لاشباع معتقدها. وحينما أعيد اكتشاف جمال الفن الكلاسيكي من قبل البورجوازية المبكرة، لم يكن ذلك إلا نتيجة تزامل معتقدها مع المعتقد الكلاسيكي، الوطنية الرومانية، القانون، الفلسفة ... الخ، بعبارة أخرى، انها «الاستعارة» والانتفاع من قبل البورجوازية التي ما زالت فتية في ايطاليا من شكل فني قديم للمجتمع الروماني. ان ذات الشكل، الشكل الكلاسيكي، قد رفض بعدئذ من قبل قسم غير قليل من البورجوازية خلال



منتصف القرن التاسع عشر في انكلترا حين «اعيد اكتشاف» جمال الفن القوطي. وذلك عندما لم ينسجم تطور الثورة الصناعية مع توقعات ومطامح ذلك القسم من البورجوازية. أي الشقاء المتزايد للجماهير، ونمو حركة الطبقة العاملة وقوتها المهددة ... الخ. الأمر الذي أدى إلى المبالغة والتمجيد الفائق من قبل أنصار مدرسة رسكن لما كان يدعى آنئذ بالبساطة القروسطية والهدوء. ومن هنا الاحياء القوطي في انكلترا وجنون الصناعة اليدوية.

ان المادية التاريخية وحدها بوسعها اكتشاف القيمة الحقيقية لاسهام عمارة ما. ذلك لأنها غير متحاملة على أية مرحلة معينة. ولذا فإن تاريخ العمارة بالنسبة للمادية التاريخية هو تاريخ عملية التطور لظاهرة العمارة.

ان درجة حجم الحقائق العلمية الموضوعية في قطعة فنية هي درجة مشروطة. ان حقيقة أي عمل فني يحوي من الحقائق المطلقة بدرجة أقل بالقياس إلى علم مرحلته، أو بالقياس إلى الحقائق النسبية في عمل فني أسبق، لا تقلل من قيمته – فمثلاً المعرفة بالجسم الانساني في النحت الروماني على النقيض من الوجه الروحاني للمسيح في المسيحية المبكرة. ان نسبة الحقائق المطلقة إلى الحقائق النسبية «بصورة خالصة» في عمل فني، هي نسبة مشروطة. (وجملة نسبية «بصورة خالصة» تستعمل هنا بمعنى الافتراض الوهمي الخالص). ان قيمة قطعة فنية يعتمد على مدى اشباعها للنسبة الضرورية اجتماعيًا بين الأوهام والواقع – وجه المسيح الروحاني الضروري اجتماعيًا. ان نمو وتطور العلم سيحتم أكثر فأكثر جعل الأوهام والغيبيات الماضية منحصرة بالكتب والمتاحف، مع هذا فان النسبي «بصورة خالصة» في عمل فني سوف لا يفقد قيمته، لأن المادية التاريخية تقر ضرورته التاريخية، ولذا فإننا سوف نستمتع، وحتى بدرجة أكبر، بأوهام الطفل من القرون الماضية: ان عدم الايمان بهذا الرب أو ذاك سوف لا يقلل، من الوجهة المادية التاريخية، من جمال المسيح في الزجاج الملون أو في المزجج للقرون الماضية، كما لا يتجاهل الفنون التي عكست الغيبية المصرية لأن تلك الغيبية لا صلة لها بالحقائق لعلمنا الحديث. ان هذا يحدث فقط، وقد حدث، حينما لم يكن الانسان واعيًا لعملية التطور التاريخي للمجتمع، ولذا كان قادرًا أن يختار في الفن، كشيء جميل، ما يلائم معتقده، وبالتالي استيعاب الاشكال القديمة للمعتقدات المزاملة والانتفاع بها.

وختامًا فإن العمارة يجب تقييمها من جانبين: الأول – كفن (الموقف العاطفي للانسان نحو الطبيعة)، والثاني – كانتاج.

العمارة كفن – فكرة. وظيفتها حفظ ورسم وتثبيت ... الخ البنية الفوقية. انها تصبح تقدمية أو تخلفية وفقًا لما تكون عليه البنية الفوقية سواء نامية أو مضمحلة. العمارة كانتاج هي تقدمية أو تخلفية وفقًا لما تكون عليه التقنية المستخدمة سواء نامية أو مضمحلة – أي إلى أي مدى تناظر هذه التقنية مع اتجاه الحركة للمجموع الكلي للتقنية لتلك المرحلة من جهة، وإلى أي مدى تشبع تلك التقنية المخصوصة مطالب البنية الفوقية، من جهة أخرى.

ان النظر في العمارة كفكرة خالصة، منفصلة عن قاعدتها المادية التي خلقت الفكرة، أو عن الانتاج الفعلي للعمارة، هو المثالية بعينها، انه التاريخ بدون «قاعدته الأرضية» مهما كانت تلك النظرية ذكية وضرورية تاريخيًا. ان فصل العمارة عن فكرتها الاجتماعية، بمحتواها، والنظر فيها كانتاج خالص، هو المادية الميكانيكية بعينها، نظرية لا تقر بوعي الانسان في المجتمع – رجالها ليسوا باجتماعيين.



بعبارة أخرى. لم صنعت بناية ما؟ وهذا يخص محتواها والدور الذي لعبه ذلك المحتوى في تطور المجتمع. وذلك من ناحيتي المطالب المادية والعاطفية لذلك المجتمع.

إذن كيف صنعت؟ وهذا يخص التقنية المستخدمة ومدى اشباعها لمطالب المحتوى.

ما أن يثبت شكل في العمارة. ويتكرر انتاجه. حتى يصبح طرازًا. ولأن للطراز عوامل ذاتية كامنة فإنه سيتخلف في مراحل أخرى. في حين أن المطالب الاجتماعية والتقنية التي خلقتها قد تطورت إلى طور أعلى. انه سيتخلف طالما أن بعض البقايا من المطلب الاجتماعي القديم ومن التقنية مستمرة بالوجود في المحتوى المطور حديثًا وفي التقنية. ولذا يتناقض الطراز مع تطور الشكل الجديد أو تأسيسه. انه يصبح عقبة بطريقة مزدوجة.

أولاً، عقبة لعملية التثبيت السريع للبنية الفوقية الجديدة التي هي في طور الخلق أو التطوير، وثانيًا، عقبة للانتاج الجديد الذي يجرى خلقه لاشباع المطالب الجديدة، لا لسبب إلا لأن الأشكال القديمة تفرض طبيعتها وظرف انتاجها على التقنية المطلوبة والمخلوقة حديثًا. ان هذه الظاهرة هي في غاية الوضوح خلال المراحل الانتقالية في التطور من طراز إلى آخر.

وقبل أن تأتي أية حركة عرضية لشكل ما إلى الوجود، فإنه يجب تجريد ذلك الشكل – تجريده بمعنى فصله من ظروفه التاريخية الفعلية فيما يتعلق بالمطلب الاجتماعي والتقنية معًا. ودرجة حجم هذا التجريد تقرر المدى الذي ستستمر فيه هذه الحركة العرضية بالبقاء أو بالانبعاث قبل أن تفعل فعلها ككابح للمطلب الاجتماعي والتقنية معًا، أو بالعكس كعامل تصعيد تحت ظروف معينة. مثلاً، الحركة العرضية للكلاسيكية في انكلترا، والتي تطورت إلى صالة الولائم ومستشفى غرينج. والتي استمرت لغاية بناية سلفرجز وبنايات وايت هول الحكومية، فإنها حركة أصبحت في المثل الأخير عائقًا كبيرًا للانتاج لكنها لم تصبح بعد كابحًا له لا يمكن تخطيه. وما أن يصل الشكل القديم الذي اعيق في قفزته النوعية إلى شكل جديد – كابحًا أو عائقًا كبيرًا جدًا للانتاج فإن الحركة العرضية تنتهي ويظهر للوجود شكل نوعي جديد، ثم في المدى البعيد اسلوب جديد، مثلاً، الزخرفة الكلاسيكية للعربات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وشكل العربة ككل، فإن هذا قد استمر في إنتاج السيارات الأولى، وكنتيجة لتطور انتاج السيارات فإن الحركة العرضية – شكل العربة – قد انتهت، ان الحركة العرضية قد قفزت إلى حركة نوعية جديدة، ومن هنا السيارة الحديثة للقرن العشرين. بالإضافة إلى ذلك فإن عناصر بسيطة في العمارة، مثل الأبواب والموتيفات الزخرفية والنوافذ ... الخ يمكن تجريدها إلى علاقات وأبعاد محددة ومنفصلة تمامًا عن مواقعها، وبالتالي تجريدها إلى علاقات رياضية. ان هذا الشكل الأرقى من التجريد يمكن أن يعيش ولفترة أطول من الأشكال الأخرى ذات درجات دنيا من التجريد، في تاريخ العمارة قبل أن يصبح عائقًا كبيرًا لتطور العمارة عمومًا. ومن هنا ديمومة الميدال الذهبي.



تمهيــد

ثمة مفهومان أساسيان للتطور. الأول المفهوم الميكانيكي الذي يعتبر التطور بمثابة زيادة بسيطة، تكرار بسيط. وتراكم ومزج للأشياء الموجودة سلفاً. لذا فإن هذا المفهوم غير قادر على تفسير نشوء الجديد من القديم، كيفية وسبب مجيء عملية ما لحيز الوجود، كيفية تطور التغيير الكمي إلى تغيير نوعي. وبالنهاية فإنه سيطلب العون من شيء خارجي، عن العمليات المادية الفعلية، ولذا فإنه بشكل أو بآخر يدخل الظاهرة غير المرئية في عمليات تطور المادة. والثاني هو المفهوم المادي الجدلي، المفهوم الذي « ... ينطلق من وجهة نظر تفيد بأن كل شيء يتطور بواسطة نزاع بين أضداده بواسطة فصل، انقسام، لكل وحدة إلى أضداد قائمة بذاتها بشكل متبادل ... انه يقتضي التغلغل في أعماق عملية مخصوصة، والكشف عن القوانين الداخلية التي هي مسؤولة عن تطور تلك العملية. هذا المفهوم يبتغي أسباب التطور ليس خارج العملية، بل ببطانها ذاته، انه يبتغي أساساً للكشف عن مصدر «الحركة الذاتية» للعملية.» (الفلسفة الماركسية – شيروكوف. المرجع السالف ذكره، ص ١٣١).

لذا فلا يكفي اكتشاف التناقض الأساسي في العمارة، بين المطلب الاجتماعي والمرحلة التقنينية، كما أن من المهم على السواء اكتشاف التناقض الباطني للتناقضات الخاصة والعامة. لا بل أكثر، فمن بين مئات ومئات التناقضات الخاصة يجب تشخيص التناقض الرئيسي، الأساسي والجوهري، وكل تناقض خاص يجب تصنيفه حسب الدور الذي يتخذه في الظاهرة موضوعة الفحص.

«وليس فقط كل وحدة تحوي لذاتها اضداداً قطبية، بل أن هذه الأضداد مترابطة بصورة متبادلة بعضها ببعض، ان جانباً واحداً من تناقض، لا يمكنه البقاء بدون الآخر ... ليس ثمة عمل ميكانيكي بدون فعله المقابل. ان الانحلال الكيمياوي للذرات مرتبط بشكل لا ينفصم مع اتحادها. والطاقة الكهربائية تفصح عن نفسها على شكل كهربائية متقابلة – ايجابية وسلبية ...» (نفس المرجع، ص ١٥٨).

ان التجوال الاجتماعي، تجوال الانسان داخل التحويط لبناية ما لا يمكن أن يتحقق في العمارة بدون سبق وجود التحويط، أو المنشأ، والعكس بالعكس، فإن المنشأ، الهيكل الحديدي، الجانب الآخر من التناقض، لا يمكن أن يوجد بدون متطلبات المطلب الاجتماعي، ثم، الجانب المخصوص، مقاومة الهيكل الانشائي، لا يمكن أن يوجد بدون الجاذبية، ولا يمكن للجاذبية من جهة أخرى باعتبارها القطب المضاد، أن توجد بدون مقاومة الهيكل. ان المنشأ والتجوال الاجتماعي هما ضدان، وفي توحدهما ونزاعهما، تعثر على مصدر وجودهما وفنائهما. وانه بموجب



هذا القانون يمكن ايضاح القفزة من القوس القوطي المستدق إلى المسطح ذي الأسكفة للمرحلة التيودورية في انكلترا. وكذلك ظهور وزوال الاستخدام العام للزجاج الملون في عمارة القرون الوسطى الانكليزية.

ان جدلية العمارة تظهر نفسها على النحو التالي:

١ – الموضع الطبيعي لبناية ما يقرره المطلب الاجتماعي. بتناقضه مع التقنية. وهذا التناقض له جانبان:

(أ) ان المطلب الاجتماعي لبناية ما يقرره موضعها الاجتماعي – الجغرافي. كقربها من نهر أو قرب وقوعها على جبل ... الخ من جهة، أو في مدينة أو قرية من جهة أخرى. هذا الجانب يقرر توفر مواد البناء كالطين والحجر والخشب ... الخ ويقرر العلاقة الاجتماعية بين بناية وأخرى. والتقنية باعتبارها قطبًا مضادًا. تنتفع من هذه المواد الموجودة. فتتقدم البناية المعينة وفق موضعها وضرورتها الاجتماعيتين.

(ب) الطبيعة الخاصة لموقع البناية: الطين، الرمل، الحجر ... الخ والتقنية تحل مسألة الموقع لتلك البناية في موضعها ذاك المخصوص.

٢ – التجوال الاجتماعي. أي حركة الناس المشروطة اجتماعيًا، وذلك من ناحية علاقة الانسان بالطبيعة وعلاقة الانسان بالانسان معًا، هو في بناية ما، القطب المضاد للتقنية في حل متطلبات هذا التجوال: نمط مختلف من التحويط مثلاً يكون مطلوبًا لمعمل دون البيت. في البيت تجوال الانسان مشروط بعلاقة الانسان بالانسان وعلاقة الانسان بالطبيعة. كقطب مضاد للتحويط الممكن تقنيًا. هذا التناقض يقرر حجم وعدد وعلاقة الغرف ... الخ في البيت. هذا هو تناقض التجوال الانساني، كضد، للمنشأ الممكن تقنيًا بصورة عامة.

٣ – علاقة النوافذ الضرورية اجتماعيًا، الناحية الصحية، الناحية العقائدية والمادية في تناقض مع التقنية المطلوبة لاشباع هذه الحاجات. ان التطور التقني للنافذة القوطية في انكلترا قد حتمته اجتماعيًا مفاهيم صحية أفضل، وأمن اجتماعي أكبر، واستعمال النافذة لأغراض عقائدية، أي الزجاج الملون.

٤ – ان الحاجة العقائدية الضرورية اجتماعيًا في تناقض مع التقنية – هذا التناقض لا يشرط فقط التجوال الفعلي العام، أو مفهوم الحيز للحقبة الزمنية، مثل غيبة المعبد المصري ... الخ، بل ينطوي كذلك على النشر المباشر لأفكار الحقبة، مثل النحت والزجاج الملون والأعمدة المذهبة، والتيجان والزخارف عامة.

٥ – الأشكال القائمة سلفًا بالتناقض مع انتاج شكل جديد، أي الشكل القائم سلفًا، استيعاب واستعارة الأشكال بالتناقض مع التقنية، والعكس بالعكس، التقنية القديمة بالتناقض مع انتاج أشكال جديدة، وأشكال مستوعبة أو مستعارة كما يقتضيه عامل المحتوى.

ان استمرارية الأشكال أو استعارة الأشكال القديمة المطلوبة من قبل المحتوى، المطالب المادية



والعقائدية معًا للقاعدة والبنية الفوقية للمجتمع – كنتيجة اما لتخلف أفكار قديمة أو لتزامل مع أفكار قديمة أو مؤسسات وعادات اجتماعية قديمة – تتناقض مع الظروف التي تتطلبها التقنية الجديدة في انتاج شكل جديد. ان الطرائق القديمة للتقنية، بمعنى كونها عاملاً في انتاج الشكل، تتناقض مع المتطلبات الجديدة للمحتوى المتولد حديثًا. أي متطلبات القاعدة المتولدة حديثًا والبنية الفوقية المتولدة أيضًا حديثًا، في انتاج شكل جديد.

لندن ١٩٥١



الفهرس




مكتبة
الفكر الجديد



مكتبة
الفكر الجديد



عائدية الصور

تصوير رفعة الجادرجي، صورة الغلاف، ١,١٥، ١,١٩، ١,٢٤، ٢,٢٤، ٣,٢٤، ٢,٢٥، ٢,٢٧، ١,٢٨، ٣,٢٨، ٣,٢٩، ٤,٢٩، ١,٣٠، ٢,٣٠، ٣,٣٠، ٢,٣١، ٣,٣١، ١,٣٢، ٣٢،٤، ١,٣٣، ٢,٣٣، ٣,٣٣، ١,٣٤، ١,٤٨، ٥,٤٩، ١,٦١، ٢,٦١، ٣,٦١، ٤,٦١، ٥,٦١، ١,٦٦، ٢,٦٦، ١,٦٧، ٢,٦٧، ٣,٦٧، ٦,١٠٦، ١,١١٠، ٥,١١٠، ١٤٠٠.
مجموعة رفعة الجادرجي، ١,٥٤، ١,٥٥.

تصـوير كامل الجادرجي، ١,٧، ١,٩، ٢,٩، ٣,٩، ٤,٩، ١,١٧، ٣,١٠٦٠

مجموعة عبد الله القصير، ١,١٢.
مجموعة لورنا سليم، ٢,١٢٠

تتمة الصور منتقاة من المصادر الآتية:

Giulio Roisecco, *L'Architettura Del Ferro: L'Inghilterra (1688-1914)*, (1972)
١,٢٥، ٣,٢٥.

John Gloag and Derek Bridgewater, *A History of Cast Iron in Architecture*, (1948)
٢,٢٦، ١,٢٧، ١,٩١، ٢,٩١، ٢,١٠٨.

Raymond McGrath, *The Glass in Architecture And Decoration*, (1961).
٣,٢٧، ٣,١٠٦.

Doreen Yarwood, *The Architecture of England From Prehistoric Times To The Present Day*, (1963).
٢,٢٨، ٢,٤٨، ٣,٧٣، ١,٩٦، ٢,٩٦، ٢,١٠٣، ١,١٠٤، ٢,١٠٩.

Kenneth Frampton and Yukjo Futagawa, *Modern*



Architecture 1851-1945, (1983).
٢٨,٤، ١١٠,٢، ١٣٠,١، ١٣٠,٢.

Le Corbusier 1910-1960, Editions Girsberger, (1960).
٢٩,١، ٢٩,٢

The MacMillan Encyclopedia of Architects, Vols. 1, 2 and 4, (1982).
٣١,١، ٣٦,١، ١١٠,٤.

Paul Clemen and Martin Hurlimann, *Gotische Kathedralen in Frankreich: Paris, Chartres, Amiens, Reims*, (1937) ·
٣٢,٢، ٥٠,١، ٨٧,١، ١٣٤,٢.

Sigfried Geidion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, (1967).
٣٢,٣ ·

Arthure Voyce, *Russian Architecture: Trends in Nationalism and Modernism*, (1948).
٣٥,١ ·

Anatole Kopp, *Town and Revolution: Soviet Architecture and City Planning 1917-1935*, (1970).
٣٦,٢ ·

O.A. Shvidkovsky, ed., *Building in the USSR 1917-1932*, (1971).
٣٦,٣ ·

Michel Seupher, *Piet Mondrian: Life and Work*, (1969).
٣٧,١ ·

Dawn Ades, *Dali*, (1982).
٣٧,٢ ·

Sir Banister Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, (1961 and 1975).
٣٧,٣، ٤٧,٢، ٥٩,١، ٨٤,٢،
٨٥,١، ٩٥,١، ١٠٢,٤،
١٠٢,٥، ١٠٥,١، ١٠٧,١،
١١٨,٢، ١٢٠,٦، ١٢١,٤،
١٢١,٥، ١٢٢,٢، ١٢٥,٣ ·

Vieri Quilici, *Architettura Sovietica Comtemporanea*, (1965).
٣٨,١ ·

Herbert Read, *A Concise History of Modern Sculpture*, (1964).
٤٢,١، ١٢٨,١ ·

Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: Theory and Works*, (1982).
٤٤,١.

Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, (1980).
٤٤,٢.

Max Bill, *Ludwig Mies Van Der Rohe*, (1955).
٤٤,٣ ·

J.J. Coulton, *Ancient Greek Architects at Work: Problems of Structure and Design*, (1977).
٤٧,١ ·

A Glossary of Terms Used in Grecian, Roman, Italian, and Gothic Architecture, (John Henry Parker, 1850) 5th edition, vol. II, Plates. Part II.
٤٨,٣، ٧٣,١، ٨٤,١، ٨٥,٢،
١٢١,٣ ·

Harald Busch and Bernd Lohse, ed., *Gothic Europe*, Buildings of Europe`, (1958).
٤٩,١، ١٢٤,٢ ·

Louis Grodecki, in collaboration with Anne Prache and Roland Recht, *Gothic Architecture*, (1976).
٤٩,٢، ١٢٠,٤ ·

Edouard Corroyer, *Gothic Architecture*, edited by Walter Armstrong, (1893).
٤٩,٣، ١٢١,١ ·

John Henry Parker, *An Introduction to the Study of Gothic Architecture*, 15th edition, (1906).
٤٩,٤، ١٠٢,١، ١٠٤,٢،
١٢٠,٣ ·

Francis Bond, *Gothic Architecture in England: An Analysis of the Origin and Development of English Church Architecture from the Norman Conquest to the Dissolution of the Monasteries*, (1906)
٥٠,٢، ٨٦,١، ١٠٢,٣،
١٠٤,٣، ١١٠,٣، ١٢٠,١،
١٢٣,٢، ١٢٣,٣، ١٢٣,٤،
١٢٥,١، ١٢٥,٢ ·

Martin Hurlimann and Jean Bony, *French Cathedrals*, (1967).
٥١,١، ٧٣,٢، ١٢٧,٢ ·

Edward Lucie-Smith, *A History of Industrial Design*, (1983).
٦٢,١، ١١١,٣، ١١١,٤ ·

Roger Lewin, *Thread of Life: Smithsonian Looks at Evolution*, (1983).
٧١,١ ·

John Hix, *The Glass House*, (1974).
٧٣,٤ · .

Violet R. Markham, *Paxton and the Bachelor*



في بحثه عن الجدلية القائمة دوماً، بصيغ متباينة،، بين المطلب الاجتماعي والمادة التقنية في العمارة، يستعرض رفعة الجادرجي في كتابه بدايات اكتشافه للأسس الفكرية في هذه الجدلية المهمة في تطور الحضارة الانسانية، أيام كان طالباً شاباً في مدرسة هامرسمث بلندن. وجاء كتابه أشبه بسيرة ذاتية تمركزت كلها في العمارة، نتابع فيها يقظته الذهنية ونموه الفكري، مع ما رافق ذلك من شكوك وحيرات، ومحاولات صعبة، شديدة الحماس، للوصول الى حلول للاشكالات التي يقيمها استمرار الجدلية في فن تتجسّد فيه نوازع الامم الابداعية في كل عصر. في خطة الكتاب ولغته التحليلية جرأة في الموقف وريادة في الرأي، وهما مما تميزّ به المؤلف مفكراً وإنساناً ومهندساً معمارياً، لأكثر من ثلاثين سنة حافلة بالجهد والانجاز.

جبرا ابراهيم جبرا

هذه السيرة الذاتية تتميز عما كتب في اللغة العربية من سيَر ذاتية بانها تقترب من اسمى متطلباتِ السيرة الذاتية، لكونها تبعث في ماضي الزمان نفحة حياة حاضرة على الدوام وتَضُخ في المكان حركةَ حياة ملموسة مسموعة، ولانها ايضاً سيرة تتناولُ شخصَ كاتبها في حالة تفاعله مع العالم المحيط به عَبْرَ حركةِ اَخْذٍ وعطاء يزداد ثراءً خلالها كل من الاخذين والمُعطين.

وفي هذا الكتاب نظرات نقدية لفن المعمار يندر ان تطرقت لها الكتبُ العربية بمثل هذه النصاعة والعمق والالتزام بما هو جميل ونافع معاً، اذْ ان التوازن الدقيق بين الجمال والمنفعة يشكل واحد من هموم واهتمامات الجادرجي الكبرى. ويُقدّم كل ذلك باسلوب خالٍ من الجعجعة او تضخيم الذات، بل على العكس من ذلك، هناك عبارات تشير الى ما مارسه الجادرجي في مهنته من نقد عنيف لذاته واستعراض لما كان يتصوره اخطاءَهُ حتى يتوصل الى الصواب، مهما يكن الطريق اليه وعراً او شحيحاً بالامكانيات.

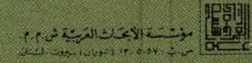
يُقرأ هذا الكتاب لفهم ماهيةفنّ العمارة اولاً ولفهم الكيفية التي توصل بها معماريٌّ بديع هو الجادرجي الى ادراكها ومعايشتها وتطويرها ويقرأ من اجل فهم ثالث ايضاً وهو النظر في شخصية كاتبه كما يعرضها فيه من غير مواربه ولا تعمية ولا تفاخر.

نجيب المانع

ان «شارع طه وهامرسمث» كتاب عظيم الاهمية لانه يثير سؤالاً يجب ان يشغل بال جميع المثقفين العرب: ما هي الاسباب التي تؤدي الى ان شوارعنا تفيض بادمية بالية ولماذا لم يعد فن العمارة عندنا يقوم بدوره في صقل عواطفنا وتهذيب شعورنا الاجتماعي والجمالي والاخلاقي؟ وهو الى هذا سيرة ذاتية لواحد من كبار المعماريين العرب استوعب ما في بلده وفي الغرب من سنن واساليب وافاق الفكر في علاقة المعمار بالمجتمع والتقنية على الصعيدين العالمي والمحلي.

الدكتور محسن مهدي





مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م